



ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА
ЕНЦИКЛОПЕДІЯ

Том 2

Б - В

МАЛДИ-КАРА - Я-ФОРМА

...мудрість увійде до серця твого,
і буде приємне знання
для твоєї душі!

БІБЛІЯ.

КНИГА ПРИТЧ СОЛОМОНОВИХ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ

У двох томах

Серія «Енциклопедія ерудита»
Засновано у 2001 році



КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР «АКАДЕМІЯ»
2007

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ

Том 2

М (Маадай-Кара) — **Я** (я-форма)

Автор-укладач
КОВАЛІВ Ю. І.

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР «АКАДЕМІЯ»
2007

У «Літературознавчій енциклопедії» розкрито понятійний апарат, що охоплює необхідну для розуміння і фахового аналізу художніх, аналітичних текстів літературознавчу проблематику, а також дотичні до неї аспекти філософії, психології, мовознавства, фольклористики, журналістики та інших наук. Синтезована в ній інформація сприяє осмисленню сутності літературного життя, досвіду вітчизняного і світового письменства, тенденцій творчого процесу, поетики, елементів конструкції художніх творів, їх рецепції, аналізу та інтерпретації тощо.

Прислужиться письменникам, літературознавцям, фольклористам, лінгвістам, журналістам, викладачам вищих і середніх загальноосвітніх навчальних закладів, студентам, учням, усім, хто цікавиться літературознавчою проблематикою.

Том 2 містить 3383 статті.

Керівник видавничого проекту
В. І. Теремко

Рецензенти:
доктор філологічних наук,
професор *О. Г. Астаф'єв*;
доктор філологічних наук,
професор *М. П. Ткачук*

М

«Маада́й-Кара́» — пам'ятка алтайського героїчного епосу, записана С. Суразаковим (1963) від народного оповідача (кайчі) А. Калкіна; має 7 738 віршових рядків, складається з двох частин. У першій частині йдеться про напад Кара-Куликаана на старого богатиря (алипа) Маадай-Кару та його дружину Алтин-Таргу, друга — присвячена подвигам його сина Когюдея-Мергена, народженого завдяки божественному провидінню, вихованого духом рідної землі, який набув вигляду доброї бабусі. Демонструючи фантастичну силу та відвагу, він рятує свій рід від ворогів. Йому допомагає богатирський кінь, народжений від сірої кобиллиці, яка втекла з викраденого Кара-Куликааном табуна і повернулася в рідне стійбище. Її молоком був вигодований і Когюдей-Мерген. Пам'ятка має свою топоніміку. У центрі багатой країни Маадай-Кари росте дерево світу — велична та вічна тополя, посаджена верховним божеством Юч-Курбустаном, заселена птахами і тваринами. Її охороняють два чорних беркути й два чорних собаки. Божественне походження має й дев'ятигранна срібна конов'язь, до якої богатирі припинають своїх коней. На противагу «казковому» краю Маадай-Кари земля кровожерного Кара-Куликаана з чорною горою, чорною рікою, залізним степом, залізною тополею без кори була породженням нечистої сили. Особливого значення у пам'ятці надано мотиву відсутності смертної душі у богатирів, але позитивний герой Когюдей-Мерген знаходить приховану душу негативного героя і, перевтілюючись в образ миршавого, але спритного Тастаракая, долає свого супротивника Кара-Куликаана, пов'язаного з потойбіччям, одруженого з напівжінкою-напівчудовиськом Кара-Тааді. Пізніше вона не лише мститиме за свого чоловіка , а й намагатиметься одружитися з Когюдеєм-Мергеном. Окремі епізоди стосуються богатирського сватання головного героя до Алтин-Коскю — дочки Ай-Каана, який жив на межі неба і землі. «М.-К.» привертає увагу широким вживанням епітетів та гіпербол, зокрема при змалюванні персонажів (юного Когюдея-Мергена): *«Місячне його обличчя, / Як золото сяяло, / Сонячне його обличчя, / Як срібло сяяло, / Широкі, як поле, груди, / Сяяли, — таким він був. / Чисте, мов луки, його чоло / Сяяло, — таким він був...»*. У поході він перебуває надзвичайно довго, хоч рухається швидко (*«тупіт темно-сивого коня, як грім на синім небі»*), втрачаючи відчуття часу, долає різні перешкоди у змаганні з велетами біля підніжжя чорної гори, перепливає жовте отруйне море, проскакує між

скелями, які сходяться і розходяться. Пам'ятка містить у собі язичницькі та християнські мотиви, передусім в описах потойбіччя. Вона має найбільший обсяг порівняно з іншими алтайськими епосами — «Алтай-Буучай», «Когутей», «Алтин-Коо», «Малчі-Мерген», «Алип-Манаш», «Козин-Еркеш», «Кокін-Еркей», «Алтин-Мізе», «Темір-Санаа» та ін.

Магдебурзькі центурії (*лат. centrum*: *столицтя*) — перший у протестантській літературі антипапський твір з історії християнства (1559—70), кожен період якої розмежований на окремі століття. Їх спочатку нараховувалося тринадцять. Колективну працю упорядковував М. Фляцій. Пізніше М. ц. були доведені до XVI ст., донині не втратили наукового значення.

Магістра́л (*лат. magistralis*: *головний*) — заключний п'ятнадцятий сонет у вінку сонетів, утворений першими рядками всіх попередніх сонетів. Іноді він може бути першим. Сучасні поети (Маріанна Кіановська, І. Андрусак, Д. Кубай, Ю. Бедрик) порушують таку послідовність, використовуючи М. на початку вінка сонетів. У доробку Ф. Прешерка, М. Стрельбицького, Д. Пилипчука, Маріанни Кіановської є акровіршеві М. Терміном «М.» називають також повторювані верси інших твердих форм, наприклад тріолета.

Магічний реалізм (*лат. magia*, *від грец. mageia*: *ворожба*, і *франц. réalisme*, *від лат. realis*: *суттєвий, дійсний*) — радикальна форма модернізму, нео-реалізм, у якому поєднуються елементи реального й фантастичного, побутового та міфічного, дійсного, натуралістичного та уявного, таємничого, варварського й цивілізаційного, чуттєвого і раціонального. Термін запровадив мистецтвознавець Ф. Роо («Постекспресіонізм. Магічний реалізм», 1925) на означення маллярства «нової речовості», коли зображувана дійсність деформувалася, поставала зі зміщеною перспективою. Ця тенденція співвідносилася з тогочасним французьким сюрреалізмом. Поняття вживалося також на означення стильової течії в італійському письменстві, теоретично обґрунтовувалося на сторінках франкомовного журналу «Новеченто» (1927—28), в якому друкували твори німецьких, англійських, російських, французьких, італійських письменників (Г. Кайзер, Дж. Джойс, Д. Г. Лоуренс, Вірджинія Вулф, І. Еренбург та ін.), популяризували концепцію Ф. Роо, суголосну поглядам видавця і письменника М. Бонтемпллі. Означення «магічний» вказувало на другу, приховану, загадкову дійсність, яку слід було віднайти і сполучити з першою, поєднуючи таким чином

світ, що розпадається. Поширення поняття в іспанському й латиноамериканському письменстві зумовлене перекладом видання Ф. Роо, здійсненим Х. Ортегою-і-Гасетом (1927). М. р. був альтернативним класичному реалізму з його намаганням «зобразити життя у формах життя», що змінилося прагненням змальовувати дійсність «не такою, якою її ми бачимо, а такою, якою розуміємо», тобто спростовувалась ідея художньої творчості, що спиралася на візуальний досвід, відбувалася переорієнтація на абстрактні категорії. У межах М. р. художня творчість розглядається як своєрідна чаклунська здатність письменника «закласти» докільця. Першорядного значення він надає специфічному використанню категорії часу задля виявлення його суб'єктивності та відносності, відмовляється від психологічної вмотивованості вчинків людини та детермінованості спільноти, висвітлює складні взаємозв'язки нижчої, оманиво позірної дійсності і вищої, сутнісної, зображує конкретно окреслений простір, який, однак, не збігається з реальним географічним чи історичним. У творах М. р. де панують зрозумілі взаємичиним, не завжди ірраціональні закони, відсутні ознаки каузальності, але наявна життєподібність. Тому вони відрізняються від фентезі. М. р. ще називають міфологічним реалізмом, символічним реалізмом, чудовою реальністю, реальністю дива. Він наявний у різних національних літературах, хоча не став визначальним напрямом: «Чевенгур» (1929) та «Котлован» (1930) А. Платонова, «Проклятий двір» (1954) І. Андрича, творчість Ч. Айтматова та ін. М. р. сконцентрований у романах німецьких соціально незаангажованих письменників Е. Кройдера («Товариство з горища», 1946), Елізабет Лантессер («Непоправний карб», 1946), Г. Казака («Місто за річкою», 1947) та ін., які протистояли впливовій «Групі-47», переосмислювали інтертексти романтизму й експресіонізму. Притаманне їм поетичне бачення космосу та людського світу відповідало складності їх розуміння з позицій логоцентризму, заперечувало тенденції літератури «крові та ґрунту» і пролетарського інтернаціонального мистецтва. Прояви М. р. спостерігалися й у творах письменника Й. Дена — автора есе «Література і магія» (1958), в якому обстоювалася думка, що достеменні реалії дива доступні лише духовно багатій особистості. У 50-ті ХХ ст. М. р. поширився в малярстві США, відомий як гіперреалізм. Найповніше свої зображально-виражальні можливості він як стильова течія розкрив у латиноамериканській літературі, засвідчуючи неперебутність колективної міфічної свідомості, яка переосмислюється сучасною свідомістю, протиставляється європейській традиції. Його специфіка розкрита у дослідженні «Сучасна латиноамериканська проза» (1978) Ю. Покальчука. Започаткований у 20-ті ХХ ст., М. р. розвивався у 50—60-ті: «Царство земне», «Екуе-Ямба-о!» А. Карпент'єра, «Жубіаба», «Мертве море», «Капітани піску» Ж. Амаду, «Маїсові люди», так звана «бананова» трилогія («Сильний вітер», «Зелений Папа», «Очі похованих») М. А. Астуріаса, «Сто років самотності» Г. Гарсія Маркеса, а також твори Х. Рульфо, Х. М. Арредаса, Х. Кортасара, Х. Л. Борхеса. Цей різновид М. р. живився традицією світового письменства, починаючи з античної доби («Золотий віслюк» Апулея), розвинутою Ф. Рабле, Дж. Свіфтом, Е.-Т.-А. Гофманом, Е. А. По, М. Гоголем, якого вважають

засновником М. р., М. Салтиковим-Щедріним, М. Булгаковим, Ф. Кафкою, Дж. Джойсом та ін., закоріненою в індіанський фольклор, у досвід іспанського рицарського роману та африканські звичаї. На витончену техніку сучасного нарративу з часовими зміщеннями, поліфонічністю, потоком свідомості, ремінісценціями новітньої психології, етнології, етнографії, філософії впливають і особливості латиноамериканського світосприйняття та гумору, несподіваного одивнення. Для такої прози характерні інтертекстуальні зрізи, традиційні сюжети та мотиви: інцест, Едіпів комплекс, потоп, кровна помста, ритуальне вбивство, любовний трикутник, одісея, рибінзонада тощо, які видаються життєво достовірними, часто зображуються у буденних умовах. Часто елементи детективу, невимущеного жарту, гротеску, абсурду, інтелектуальної гри парадоксами, введені у серйозний нарратив, надавали творам М. р. неповторності. Чимало ознак, які належать М. р., простежуються в українській «хімерній прозі», у творчості Ч. Айтматова, А. та Б. Стругацьких, С. Кінга та ін., усталюються в просторі постмодернізму, у практиці постмодерністської чуттєвості.

Ма́гія (лат. *magia*, від грец. *mageia*: ворожба) — обряди, пов'язані з чаклунством, відчуванням, вірою у вплив виконаного ритуалу на надприродні сили з метою досягти бажаних змін, контролю над докільцям. Вважається нижчим від чаклунства прийомом, визнана складником теософських систем. М. може використовуватися не лише для умисливлення ірраціональної стихії, а й для приборкання і навіть знищення її. Покладання на несвідоме надає індивіду відчуття безпеки, психічної рівноваги. Постає, наділена такими властивостями, вважається архетипною фігурою, здатною бачити зв'язок між речами, який для цивілізованого індивіда не важливий, викликати стан непояснюваного колективного співпереживання. М. стала основою первісної синкретичної драми. Викремлювалися мантіка (містечтво передбачати майбутнє) й оперативна М. як мистецтво мудреця, здатного, впливаючи на надприродні сили, творити дива. За доби середньовіччя була відома чорна (звернення до нечистої сили) та біла (звернення до світляк сил) М. По-різному складалася доля магів. Деяких (Роджер Бекон, Арнольд де Вілланова) переслідували, інші посідали вищі шаблі церковної ієрархії (Альберт Великий, римські папи: Сильвестр II, Григорій VI, Григорій XI, Бенедикт IX, Павло II, Александр VI та ін.). М. Коцюбинський розкрив можливості М. у повісті «Тіні забутих предків» в образі Юри, який разом із Палагню намагався знищити Івана (колов його глиняну подобу). Магічний, глибоко змістовний зв'язок між предметом та людською свідомістю розкритий у подвійному семантичному полі прози Ольги Кобилянської. Він характерний, зокрема, для оповідання «*Valse melancholique*»: звук раптово обірваного резонатора спричинив смерть однієї з героїнь — Софії. Нині елементи М. використовуються у фентезі.

Магодія (грец. *magōdia*: ординарна пантоміма) — різновид античного міма, весела сценка, яку виконував переодягнений у дівчину актор.

Магга́л — монгольський фольклорно-літературний панегіричний жанр, присвячений окремим особам, наприклад озлунам — сподвижникам Чингісхана, а також їхнім групам, як-от ханській

гвардії, шістьом монгольським туменам Даян-хана, місцевості (горам, храмам, зокрема Богдин-хурее, Рашчай-лан-суме).

Маджма — у грузинському віршуванні різновид шаїрі, чогиривірш з омонімічними римами. Його використовували Теймураз I, Арчил, Вахтанг IV, Бесікі, Сулхан-Саба Орбеліані та ін. М. була основою римунвання у поемі «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі, перекладеній М. Бажаном:

Славлю я любов високу, душ піднесених потугу,
Що її не вкласти в слово, в нашу мову недолугу.
Дар небес — таке кохання, неземне стремління
духу, —
Хто до нього прагне, мусить знести горе,
злидні й тугу.

Мадригал (франц. *madrigal*, від італ. *madrigale*: пісня рідною, материнською мовою, з лат. *maternalis*: маточник) — провансальська буколічна любовна пісенька жартівливого, навіть фривольного характеру. За доби раннього Відродження так називали ліричну пісню італійською мовою, на противагу латиномовній, різновид ідилії. Особливо поширився жанр у музиці, засвідчений манускриптом від 1300. Найдавнішу обробку М. здійснив Адріан Віллаерт (венеційська школа) у першій половині XVI ст., коли замість речитативу почала вживатися заокруглена поліфонічна форма. Усічений М. називався «мадригалетто», великий — «мадригалоне». Твір був розрахований на 3—5 голосів. З часом посилювався відхід від вокальної поліфонії, вводилися музичні інструменти. Одним із відомих композиторів, котрі зверталися до М., був К. Монтеверді. Тексти для цього жанру писали Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, Ф. Саккеті, пізніше Л. Аріосто, Дж. Маріно (цикл «Мадригали та канцони»). У літературі XVII—XVIII ст. М. поступово поривав із музикою, в альбомній поезії протиставлявся епіграмі. Зазвичай ішлося про короткий (до двадцяти рядків) неврегульований ліричний вірш любовного, інколи медитативного змісту, де висловлювався галантний комплімент жінці — адресату. У М. використовувалася вишукана рима, як у сонетах. Його часто можна було почути в салонах. У майже незмінному вигляді М. представлений у доробках Д. Донна, О. Пушкіна, М. Лермонтова, А. Міцкевича, Ю. Словацького, Анни Ахматової, О. Мандельштама, С. Квасіmodo та ін. Іноді до еротично-компліментарного мотиву додавалися інші: «Мадригал місту Сант-Яго» Ф. Гарсія Лорки, «Мадригал трамвайному квитку», «Мадригал загубленому гребінцеві» Р. Альберті. Порушував нормативність жанру М. Гумільов («Мадригал полковій дамі»). В українській літературі М. з'явився в період бароко. Авторами М. були переважно студенти та викладачі Києво-Могилянської колегії (академії). Характерні такі твори і для доробку Климентія Зіновієва («О мати діво красная...»). У новому та новітньому українському письменстві М. використовували рідко. М. Старицький, О. Кониський, Олена Пчілка, І. Франко, Леся Українка, М. Чернявський, В. Самійленко, М. Вороний, О. Олесь, Б. Пачовський, О. Ольжич та ін.). Зразок М. із творів О. Бодяньського:

Любить тебе хіба-то той не буде,
Кого цураються уже всі люде,
А хто по світу білому блукає,
Той кращій тебе нігде не знає.

Мадх (араб.: *славлення*) — панегірик, призначений для прославлення чеснот певного героя чи роду, поширений в арабській доісламській поезії; з VI ст. н. е. адресувався переважно можновладцям. Так, аль Мусаккаб аль Абді звеличував Аміра ібн Гінда. Зверталися до цього жанру аль Аша, ан-Набіга аз-Зуб'яні та ін. Невдовзі М. застосовувався і в тюркомовних літературах, ставши обов'язковим складником каміди, аль-от («Полишила мене Сауд...») арабського поета Кааба ібн Зухайра, який у третій частині свого вірша оспівав засновника ісламу Магомета.

Маєвтика (грец. *ακουηερςκη*, повільне мистецтво) — прийом сократівського методу встановлення істини. Полягав у тому, що філософ на підставі вдало сформульованих питань ненав'язливо приводив свого співбесідника до істинного знання, як повітуха, сприяв «народженню думки». Споріднена з індукцією М. спрямована на віднаходження спільного у часткових випадках шляхом порівняння їх між собою. Вона супроводжується іронією, коли у твердженнях опонента викривають суперечність, відтак — незнання, дефініцію, що фіксує поступове сходження до правильно визначеного поняття внаслідок вихідних міркувань. Спір за методом М. починається від поставленої перед опонентом вимоги визначити порушене дискусією (полемікою) питання; якщо відповідь поверхова, то співрозмовники посилюються на приклади із життя задля уточнення проблеми, це сприяє формулюванню щоразу точнішої дефініції і встановленню шуканої істини. Приклад М. із діалогу «Бенкет» Платона, зокрема епізод розмови Сократа з Агафоном, який вважав, що Ерот — прекрасний. Філософ переконував свого співрозмовника, що це божество виявляє лише «любов до краси, а не потворного», тобто не репрезентує цієї краси:

— А чи не погодилися ми, що люблять те, чого потребують і чого не мають?

— Погодилися.

— Отож, Ерот позбавлений краси і потребує її?

— Виходить, що так.

— І ти все ще стверджуєш, що Ерот прекрасний, коли йдеться про таке?

— Виходить, Сократе, — відповів Агафон, — що я сам не знаю, що говорив».

Мазохізм (від прізвища австрійського письменника Л. фон Захер-Мазоха) — симптоми неусвідомленого безконтрольного сексуального збочення з переживанням статевого задоволення від заподіяного партнером фізичного болю чи моральної кривди. Термін запроваджений німецьким лікарем Р. фон Крафт-Ебінгом у 1886. Л. фон Захер-Мазох (1836—95) у своїх творах змалював патології сексуального характеру. Типовим для них образом був Северин Куземський — добровільний раб Ванди фон Дунаєв («Венера в хурті»). М. стосується не лише клінічних проявів збочення, вживається і як теоретичний концепт психоаналізу сучасних культурних, гендерних, гей-лесбійських студій, літературної критики, політики, поширюється в літературі. Ж. Дельоз («Холодність і жорстокість», 1967) при аналізі текстів маркіза де Сада та Л. фон Захер-Мазоха наполягав на перегляді М. в аспекті порнології (на відміну від порнографії), тобто вчення про статеві відхилення, відзначив неповне смислове протиставлення М. жорстокому садизму.

Особливого значення М надає феміністична критика, вбачаючи в ньому специфічний, притаманний жінкам культурний феномен, що потребує переосмислення і зміни Прояви М зображені М Хвильовим у романі «Вальдшнепи» Головний герой Карамазов під час прогулянки з Агласю над Дніпром зненацька відчув себе «страшенно нікчемною людиною», хотів, «щоб хтось плював йому в обличчя — і плював довго, настирливо і образливо»

Макама (араб *масате зустріч, збрання*) — жанр крутійської новели у стилі сидж, власне позначеної римою ритмізованої прози, поширений у письменстві азійських народів (арабська, перська, єврейська літератури) М поєднується у цикли (макаматам) з єдиним оповідачем та єдиним героєм Цим творам притаманне широке використання діалогу, трислів'їв, фразеологізмів, уведення особливостей усного мовлення Традиційно кількість М сягала 50, хоч такі вимоги могли порушуватися, що помітно у доробку афганського поета Гамід ад-діна з Балх (XII ст) в цикл «Макама-і-Гаміді», який складається з 24 новел та кількох муназар, суголосних із провансальською тенсоною Відоме «Зібрання макама» арабського письменника Баді аз-Замана аль Гамадані (X ст), єврейського поета Іегуди аль Харізі — автора інтертекстуального макаматаму на івриті «Такхмані», насиченого цитатами із Тори, а також єврейського лірика і новеліста, який писав по-арабськи, Імануїла Римського (прибл 1265 — прибл 1330), відомого і як автора коментарів до Старого Завіту, та ін Цей жанр сприяв появі крутійського роману в країнах Європи, насамперед Іспанії («Життя Ласарільо із Тормеса» (1554) та ін) Відгомін жанру вбачають у стилізованих «Оповіді Іси ібн Гішама» (1906) Мухаммада аль-Мувайліхі

Макаронічна мова (італ *maccheronico*, від *maccheroni* макарони) — чужомовна, запозичена лексика, механічно вживлена в іншу мовну стихію з порушенням її нормативних властивостей, різновид спотвореної інтерференції У художньому творі з великою кількістю варваризмів, а також у написаному з використанням «язичя» суржику М м може викликати комічний ефект Вона виникла внаслідок практикування суміші латини з народною мовою, іноді асоціювалася із *масепс*, тобто блазнем, із комедій Плавта Прийом М м виник в Італії (XV ст), поширився у Франції на підставі пародіювання латини, запровадження бурлескних поем, де жаргон поєднувався з урочистим гекзаметром («Массагопеа», тобто «Макаронія» поета Тіфі дель Одазі, 1490), що підтвердило потребу в жартівливій макаронічній поезії, в якій задля контрасту перемішані слова та форми різних мов М м апробував поет Авзоній (IV ст до н е), який вдавався до греко-римської мовної суміші, практикували ваганті («Бутанський збірник», XIII ст), використовували в літургійній драмі, священній пародії, фарсах, вертепах Так, Мерлін Какайо (псевдонім Т Фоленго) у своїй «Массагопеа» (1517—21), що складалася з поеми «Бальдус» (пародіювання поем Вергілія, Данте Алліґ'єрі, ридарського роману), травестованої пасторалі «Цантонелла» про еротичні стосунки сільського парубка й дівчини і бурлескної поеми «Мухоїди», де основою опису війни мух та мурашок був тваринний епос античності, застосував мовний меланж — суміш італійської мови, різних ді-

алектів, «кухонної» та класичної латини за граматичними законами останньої Цю традицію розвинули письменники, зокрема Ч Орсіні («Макаронічні примхи»), Мольєр («Хворий, що прикидається»), Я Кохановський («Carmen Massaronicum»), К Орґалінський («Juvenalis redvivus to jest Saturu []»), і використовували Т Мюрн у сатирах, Г Сакс у фастнахтшплях та ін У російській літературі у період галломанії з'явилася розвінчувальна тритомна поема «Сенсаці та зауваження пані Курдюкової за кордоном, дан л'етранже» (1840—44) І М'ятлева Деякі до теперішнього фрагменти макаронічної мови, в яких висювалася методика викладання латини, наведені в «Енеїді» І Котляревського

Енеус ностер магнус панус
І славий Троянорум князь,
Шмагляв по морю, як циганець,
Ад те, о рекс! прислав нукс нас []

Цей прийом пізніше стилізував Ю Клен у третьому розділі епопеї «Попіл імперій» В історії українського письменства траплялися випадки, коли М м набувала особливого поширення Це спостерігалось у другій половині XVIII ст, коли ще панувала книжна мова, відмежована від живонародної Ї висловлював Г Квітка-Основ'яненко («Конотопська відьма») на прикладі мовлення писаря Пістряка «Митомшедщю седмицю глумихася з молодичьями по шиночкам здешино палестини» Досвід М м використовав С Руданський, застосовуючи суміш української, польської, російської, єврейської лексики, що витворює яскравий комічний ефект («Набожний ксьондз», «Суходольський», «Ксьондзів наймит», «Шляхтич» тощо) Потворність двомовної М м висвітлювали М Старицький («За двома зайцями», де висміяна типова «макароністка» Проня Прокопівна «Ах, це ви? Бонжур! А я так зачиталась Мерси, што прийшли »), А Свидницький («Люборацький»), М Кулиш («Мина Мазайло»), І Костецький («Божественна лжа»), Ю Івакін (пародія «Диво-роман»), О Черногуз (««Аристократ» з Вапнярки») Ю Андрухович («Москвіада»)

Макаронічна поезія — див **Макаронічна мова**
Макет (франц *maquette*, *maquette* модель, ескіз) —

план розміщення тексту періодичного (газета, журнал, вісник) чи неперіодичного видання (збірник, альманах), а також книжки, що сприяє чіткому, правильному, естетичному оформленню друкованого матеріалу згідно з принципами верстки Крім традиційних типів М (графічний та клеєний), нині використовується комп'ютерний

Маккав'євські книги — три анонімні книги

Старого Завіту, що збереглися у грецькому варіанті У першій описані події від завоювань Александра Македонського до епохи Іоанна Гіркона, друга присвячена подіям періоду Юди Маккавея, третя змальовувала переслідування Антіохом Епифаном палестинських євреїв та Птолемеєм IV єгипетських євреїв Дві останні книги не були відомі Йосифу Флавію, якому приписують четверту книгу, наявну наприкінці його твору «Юдейські війни» й зафіксовану александрійським кодексом грецької Біблі У ній ідеться про смерть Єлеазара та семи братів з їхньою матір'ю

Максима (лат *maxima regula* основне правило) — різновид афоризму, моралістична за змістом філософсько-поетична сентенція, що виражається

менства (Саратов, 1859), упорядковане Д Мордовцем за участі М Костомарова На його сторінках читає миг ознайомитися з такими творами, як поема «Козаки і море» Д Мордовця, його переклад українською мовою повісті «Вечір проти Івана Купала» М Гоголя, поезій М Костомарова («Брат із сестрою», «Зірка», «Ластівка» тощо), низка казок («Коза-дереза», «Ох», «Казка про Івасика і про видьму» та ін), до 200 різножанрових народних пісень, записаних М Костомаровим на Волині

«Малятко» — літературно-художній ілюстрований журнал для дошкільнят, заснований у 1960 (Київ) Обов'язки головного редактора виконували Б Харчук, О Рябокляч, В Біленко, С Єфименко До авторського колективу цього видання, де друкувалися поезії, пісні, оповідання, казки, ігри тощо, належали Марія Познанська, А М'ястківський, Д Павличко, Тамара Коломієць, М Вінграновський, В Чухліб та ін

Мана-особистість (нім *Mana-personlichkeit*) — персоналізований образ надприродної сили, застосований в аналітичній психології На думку К-Г Юнга, йдеться про домінуючий колективного несвідомого, що може поставати у вигляді героя, лідера, вождя, чаклуна, мага, святого та ін, який самореалізується у богоподібному бутті Поняття «мана» запозичене з малайзійської мови, називає чаклунські, надприродні якості певного божества К-Г Юнг використав його для тлумачення інфляційного ефекту, за допомогою якого уподібнюються автономні несвідомі стани, пов'язані з Анімою чи Анімусом, поза Его, яке привласнює собі те, що йому не належить, вдаючись до містифікації

«Манас» — киргизький епос обсягом до півмільйона віршованих рядків Вперше записаний у 1856 казахським вченим-етнографом Ч Валхановим («Поминки за Кокетеем») Фрагменти уснопоетичної пам'ятки зафіксував також В Радлов (1862, 1869) Нині у фондах Відділу суспільних наук АН Киргизії зберігається понад 18 варіантів поеми, занотованих від манасчі, зокрема від Сагімбає Орозбакова Перш згадки про пам'ятку містилися в рукописному перськомовному «Збірнику літописів» (XVI ст), виявленому в 1959 Твір складається з трьох пов'язаних частин «Манас», «Семетей» (син Манаса), «Сейтек» (онук Манаса) Дослідники не дійшли спільної думки щодо часу виникнення епопеї, яка структурувалася у південносибірському та середньо-азійському етнокультурних ареалах, генетично і типологічно пов'язана з епічною спадщиною і долею тюркомовних народів У творі окреслено монументальну ідеалізовану постать батира (богатира) Манаса, риси якого видаються міфічними (чудесне його народження, нездоланність, магія) і водночас пасонарними, адже йдеться про виборення права на існування свого етносу в жорсткому світі Поема має героїчний пафос Манас долає у поєдинку ворожих богатирів, змагається з двичиною-войовницею Сайкал, з одноокими потворами дьо, з чарівниками аярами тощо У творі детально побут, звичаї киргизів, весільні обряди (одруження головного героя з проникливою, рішучою і терплячою Каникей) Манасу допомагають вірний побратим Алмамбет, мудрі порадики, старі богатирі Бакай та Кошой, тварини Син та онук Манаса продовжують його справу Мотиви поеми надихали киргизьких письменників (поема «28 батирів» А Токомбаєва, поезії Т Уметалєва, К Маликова, Дж Боконбаєва, по-

вісти «Джаміля», «Білий пароплав», «Ранні журавлі», «І понад вік триває день» Ч Айтматова) та композиторів (опери «Айчурек», «Манас» А Малдибаєва) Пам'ятку досліджували М Аєузов, В Жирмунський, К Карбишев та ін

Манасчі — киргизькі імпровізатори-акими, виконавці епосу «Манас», зокрема Жєніжок, Ешмамбет, Найманбай, Балик Калмирза, Солтобай, Есенман та ін Особливо популярним був Сагімбає Орозбаков (1867—1930), з його уст у 1922 записано до 250 тисяч версів епопеї «Манас» Цей варіант привертає увагу напруженням батальних сцен, яскравою образністю, ознаками ісламського світосприйняття Сякбай Караласєв відтворював усі три частини епосу «Манас», «Семетей», «Сейтек» Як і джирші, М виконують речитативом, без музичного супроводу на різних урочистостях

Мандала (санскр *mandala* *магічне коло*) — коло, що міститься у квадраті (іноді — навпаки) Таку фігуру характеризують кратні співвідношення, поділ на чотири рівні частини променями, які або виходять із центру, або спрямовані до центру К-Г Юнг використав поняття як зриму проєкцію психічного, зокрема самоті, що виявляється у сновидіннях чи зображеннях, тяжє до цілності, космозаці хаосу, протистоїть дезінтеграції особистості Семантику М використала Віра Вовк у збірці «Мандала» (1980), проілюстрованій її власними витинанками Книжка відкривається віршем з такою самою назвою

Тисячоіменний спорудив
свою премудрість
на принципі ладу
велетенську мандало
Так кожна мандала
береже окошину ладу,
а кожний лад окошину мудрості,
і кожна мудрість ховає в собі
одне з його тисяч імен

Мандрівні сюжєти — моделі фольклорних і літературних запозичень міфів, казок, пісень, пам'яток писемності, вічних образів та мотивів, які начебто переходять від одного народу до іншого під час контактів, розроблені порівняльно-історичною школою Уявлення про М с виникли через заперечення поглядів міфологічної школи, дослідження якої спрямовані на пошук праміфу як джерела багатьох фавул уснопоетичної практики Підставою для міркувань прихильників теорії М с, започаткованої Т Бенфєєм, перекладачем «Самаведи» та «Панчатантри», стала встановлена ним схожість фавул родинного, родового життя, історій взаємин вождя та племені (народу), завоюників і завойованих, багатих і знедолених тощо Методологічні засновки міграційної школи сформулювали Ф Лібрехт, О Піпін, В Міллер, В Стасов Типологічна подібність між ними, зафіксована шляхом детермінаційних порівняльно-історичних зіставлень, спонукала до висновку про взаємовпливи культур, фольклору та літератур під час переселень народів Однак певна раціональність таких уявлень супроводжувалася внутрішніми обмеженнями, що провокували впливової, від якої застеріг один із послідовних прихильників цієї теорії О Веселовський Він натомість обґрунтував принцип зустрічних течій В Україні тенденція М с позначилася на науко-

вих розвідках М. Драгоманова, І. Франка, В. Гнатюка, Ф. Колесси, В. Шурата та ін., які звертали увагу й на національні особливості засвоєних, трансформованих фольклорно-літературних явищ відповідно до етнічної української традиції.

Мандрівані дякі — студенти (спудеї) братських шкіл, Києво-Могилянської колегії (академії) XVII—XVIII ст., які під час вакацій (канікул) влаштувалися на різні роботи, а також розігрували вертепи, поширювали орації, травестії, бурлескні вірші, різдвяні та великодні пісні, пісню світську тощо. Типологічно споріднені із західноєвропейськими вагантами, вони втілювали сміхову культуру, карнавальність, були пов'язані з козацьким низовим бароко. У пародійно-жартівливому тоні М. д. відтворювали колорит свого побуту: «Синаксар, выписан из службы двінацяти нетлінних братьев Корольских на пам'ять пиворізам о ізобличенні сивухи», «Лікарство на болящих немощію піанства ілі Бахуса навизобрітенное», «Правило увіщательное п'аницам [...]» тощо. Такі твори і поведінка М. д. дали привід називати їх пиворізами. Промовистою пам'яткою того часу вважають автобіографію «В пам'ять дітям своим, и внукам, и всему потомству» (1719) Іллі Турчиновського. Багато творів М. д. перейшло у фольклор, вплинуло на інтермедії, на «Енеїду» П. Котляревського, на котлярєвщину, на доробок Г. Квітки-Основ'яненка («Салдацький патрет»), М. Гоголя («Вій»), В. Наріжного («Бурсак»), І. Карпенка-Карого («Чумаки»), О. Ільченка («Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай та Чужа молодиця»), Вал. Шевчука («Три листки за віном»), на доробок балагульників, усмішки Остапа Вишні та ін. Проблему М. д. висвітлювали у дослідженнях П. Житецький, В. Микитась, Й. Федас та ін.

Манєра (франц. *manière*: спосіб, прийом; характер виконання) — неповторність стилю письменника, основою якої є його звички, особливості внутрішнього світу, естетичних смаків та уподобань. Поширена думка, що М. збігається з ідіостилем, однак вона є вужчим поняттям, стосується суб'єктивних якостей митця, які не вкладаються у певний стиль, вимоги жанру тощо, засвідчують авторський почерк, *намаж legomenon*. М. пов'язана з маньєризмом. Г.-В.-Ф. Гегель визначав поняття «М.» як протилежну достеменному стилю «дурну, химерну своєрідність», що полягає у фіксації випадкових, неістинних думок, у свавільному відхиленні від істини, субстанції, «здорового глузду», ідеалу. Поза талантом М. набуває ознак стилізованої манірності.

Маніпуляція (франц. *manipulation*, від лат. *manipulus*: жменя) — у прямому значенні — узгоджені рухи, у переносному — шахрайство; у традиційній наративній структурі — дія певного персонажа (інтрига, наказ, прохання тощо), метою якої є змусити іншого персонажа виконати його волю. Так, у казці «Про дідову Марусю і бабину Галюсю» Б. Лепкого Маруся, задовольнивши прохання білої мишки, за її порадою просить змія виконати низку власних бажань.

Манірність (франц. *manièrre*: спосіб, прийом; характер виконання) — надмірний прояв манери, що виражений нав'язуванням довіллію примхливих, витончених, штучних форм.

Маніфест (нім. *Manifest*, франц. *manifeste*, від лат. *manifestus*: явний, очевидний) — програмове оприлюднення естетичних принципів певної літера-

турної школи, стильової тенденції, напрямку у формі розмаїтих декларацій, трактатів, статей, передмов, віршів, листів тощо, які відображають драматичні змагання письменства, заперечення влади нормативів, пошуки нових художніх концепцій. Термін, запроваджений у XIX ст., виявився умовним, вживається як щодо масштабних мистецьких явищ на зразок романтизму, так і щодо миттєвих (скандальні заяви футуристів чи дадаїстів). Програмові виступи відомі здавна. Ще у I ст. н. е. китайський філософ Ван Чун («Критичні міркування») наголошував на понятті «ші», тобто правдивості літературного твору, Лу Цзи (261—303) залеречував тропи у поезії, а індійський мислитель Анандавардхані на сторінках трактату «Дгваньялока» (IX ст.) обстоював поняття «дгвані», тобто прихованого художнього ефекту, істотної ознаки поезії. За доби європейського Ренесансу з'явилися перші М. Так, представник «Плеяди» Ж. Дю Белле у трактаті «Захист і прославлення французької мови» (1549) окреслив засади національної літератури (аналогічно до Мацуо Басьо в японській літературі на межі XVII—XVIII ст.), Б. Грасіан («Дотепність, або Мистецтво вишуканого розуму», 1642) та Е. Тезауро («Лідзорна труба Арістотеля», 1655) обстоювали естетику бароко. Особливої уваги надавали обґрунтуванню суворих нормативів класицизму: Ю. Ц. Скалігер («Поетика», 1561), Л. Кастельветро («Поетика» Арістотеля, викладена народною мовою та потлумачена», 1570), Ф. Сідні («Захист поезії», 1580), Ж. Шаплен («Міркування Французької академії з приводу комедії «Сід», 1637), М. Опіц («Книга про німецьку поезію», 1624), Ф. д'Обіньяк («Практика театру», 1657), П. Корнель («Міркування про три єдності — дії, часу, місця», 1660), Ж. Расін («Передмова до трагедій «Андромаха», «Британнік», «Береніка», 1668—71), Дж. Драйден («Досвід про драматичну поезію», 1668), Дж. Мільтон («Про той рід драматичної поезії, що називається трагедією», 1671), Н. Буало («Мистецтво поетичне», 1674), М. Ломоносов («Короткий вступ до красномовства», 1748), О. Сумароков («Епістола про віршування», 1748), В. Тредіаковський («Про давній, середній та новий вірш російський», 1755). Проблемам англійського просвітницького класицизму присвячений трактат «Досвід про критику» (1711) А. Повла, веймарського класицизму — «Листи про естетичне виховання людини» (1795) Ф. Шиллера, Просвітництва — «Парадокс про актора» (1773—78) Д. Дідро, «Ляскоон» (1766) Г.-Е. Лессіна, в якому вперше в історії письменства порушувалося питання про іманентну сутність літератури як мистецтва. Програмові настанови сентименталізму формулював М. Карамзін: «Кілька слів про російську літературу» (1797). Першим М. романтизму вважають «Критичні фрагменти» (1797) Ф. Шлегеля, в яких спростовувалися абсолютизовані еталони класицизму, позахудожні вимоги Просвітництва, проголошувалася свобода творчості. Аналогічні ідеї обстоювали Ф.-Д. Шлейєрмахер («Слово про релігію», 1799), Новаліс (незавершені «Фрагменти»), А.-В. Шлегель («Читання про драматичне мистецтво та літературу, 1809—11). Представники «Озерної школи» В. Вордсворт і С. Колрідж (вступ до другого видання «Ліричних балад», 1800), поділяючи позицію Й.-Г. Гердера, наполягали на мудрій споглядальності поезії, наближенні її до фольклору. Полемізуючи з ними, Дж. Г. Байрон (дидактична пое-

ма «Англійські барди та шотландські оглядачі», 1809) протиставив ім діонісійський порив, що згодом набув ознак байронізму Суголосним його думкам був «Захист поезії» (1821, надруковано в 1840) П Б Шелл, який домагався нагального перетворення світу за високими ідеалами добра, краси, справедливості В Гюго (передмова до драми «Кромвель», 1827) подав теоретичне тлумачення запроваджених ним понять «місцевий колорит», «гротеск» протиставивши їх знельованій на той час практиці академізму В Жуковський («Про моральну користь поезії», 1809) вказував на внутрішній світ мрійність, дар уяви, тонку чуттєвість, якими має володіти письменник, О Сомов («Про романтичну поезію», 1823) наголошував на пріоритеті народності мистецтва Шанфлері та Л Е Дюранті на сторінках журналу «Реалізм» (1857) намагалися розкрити основні засади реалізму Іх також обстоювали О де Бальзак («Етюд про добродія Бейле», 1838, рецензія на «Пармську оселю» Стендаля, 1839, передмова до «Людської комедії», 1842), який порівнював творчість письменника з працею історика, хроніста, аналітика людських пристрастей та типів Важливою для розуміння цього стилю вважають передмову Г де Мопассана до власного роману «Пері Жан» (1887—88), в якій було зазначено, що письменник-реаліст, «якщо він митець, намагатиметься не показувати нам банальну фотографію життя, а прагнути до повнішого, захопливішого, дивовижнішого відтворення, ніж власне дійсність» Програмовою для російського письменства стала стаття «Погляд на російську літературу 1847» В Белінського в якій викладено основні положення натуральної школи («гоголівський напрям»), що визначили особливості російського реалізму, обстоюваного М Чернишевським («Естетичне відношення мистецтва до дійсності», 1855), М Добролюбовим («Коли ж надійде справжній день?» 1860, «Промінь сонця у темному царстві», 1860) Найповніше позиція тогочасних соціально заангажованих письменників була сформульована у вірші «Поет і громадянин» М Некрасова Резонансними стали й передмова до другого видання роману «Тереза Ракен» (1868) Е Золя, його ж «Експериментальний роман» (1880), у якому висвітлені основні положення натуралізму та «наукового роману» Брати Е та Ж Гонкури (передмова до роману «Жерміні Лассерте», 1865) пояснювали потребу «нового реалізму», який би базувався на безпосередніх замальовках з натури, що виявилось насправді М імпресіонізму Передмова Ш Лекокта де Ляля до «Античних віршів» (1852), як і виступи Т Готьє, стала не лише декларацією «парнасців», а й засвідчила зрілість художньої свідомості, яка гаслом «мистецтво для мистецтва» окреслила іманентну сутність літератури Збірка «Осяяння» (1872—73), передусім сонет «Голосні» А Рембо, вірш «Мистецтво поетичне» (1882) П Верлена, стали основою естетичної концепції символізму, сформульованої Ж Мореасом у 1888 В інших літературах ця концепція відображена у книзі «Про причини занепаду та про нові течії сучасної російської літератури» (1893) Д Мережковського, у праці «Символізм як світорозуміння» (1903) А Белого, «Елементарні слова про символістську поезію» (1904) К Бальмонта, в статті «Ключі таємниці» (1904) В Брюсова, «Дві стихії у сучасному символізмі» (1908), «Заповіді символізму» (1910), «Думки про символізм» (1912) В'яч Іванова тощо Поетична збір-

ка «Одностайне життя» (1908) Ж Ромена вважається підвалиною унанімізму Проголошенням експресіонізму стали статті Л Рубінера («Людина в центрі», 1917), Ф Премферта та ін., опубліковані на сторінках часописів «Der Sturm» «Der Aktion» Авангардистські М супроводжувалися заздалегідь передбаченими скандалами, пов'язаними з публікаціями Ф Марінетті («Перший маніфест футуризму», 1909, «Технічний маніфест футуристичної літератури», 1912, «Політична програма футуристів», 1913) кубофутуристів («Ляпас громадському смаку», 1912), Т Тцари («Сім дадаїстських маніфестів», 1924), в якому в зумисно епатаційній формі формулювалися засади дадаїзму, А Бретона, який у «Маніфесті сюрреалізму» (1924, 1930) вимагав від митця «чистого вираження», психічного автоматизму М Кузнім («Про прекрасну ясність», 1910), М Гумільов («Спадщина символізму та акмеїзму», 1913) та інші намагалися подолати крайнощі стилевих тенденцій, зокрема символізму, вбачали вихід у кларистичних можливостях акмеїзму У 1919 з'явилася декларація імажиністів Збірці есе «Традиція і творча індивідуальність» (1919), «Священний ліс» (1920) Т С Елюта передували появі «нової критики», заявленої у публікації «Я обстою свої позиції» (1930) У «Маніфесті популістського роману» (1929) Л Лемоньє визначав доцільність запровадження популізму Тенденції «нового гуманізму» висвітлені у збірнику «Гуманізм в Америці» (1930) Етюд «Міф про Сізіфа» (1942) А Камю, книга «Буття та небуття» (1943) Ж-П Сартра приймали як платформу екзистенціалізму Стаття Ж-П Сартра «За ангажовану літературу» (1945) вважалася таким же М французького руху Опору, як і «Опівничне видавництво» (1942) П де Лескура чи виступи Ж Декура, згодом закатованого гестапівцями У статтях Наталі Саррот, А Роб-Гріє, що з'явилися наприкінці 50-х ХХ ст., у їхній творчості вбачали окреслення принципів «нового роману», що обрвав зв'язки з традицією класичного нарративу, зображенням характерів та середовища М постмодернізму вважається есе «Література виснаження» (1967) Дж Барта Форми М набули виступи лауреатів Нобелівської премії, наприклад С Льюїса (1930), В Фолкнера (1950), А Камю (1957) та ін Це характерне і для церемонії вручення Шевченківських премій В українській літературі першими М можна вважати «Суцільку до пана издателя» (1933) Г Квіткі-Основ'яненка, автор якої боронив засади просвітницького реалізму, пропонуючи водночас збагачувати його елементами сентиментальності Лист П Гулака-Артемівського (1827) до редактора «Вестника Европы» з приводу перестпу балади «Рибалка» був одним із перших аргументів на захист романтизму в українському письменстві Принципи етнографічного реалізму висвітлювалися у статті П Кулша «Обзор украинской словесности» (1861) Потреба бачити українську літературу «реальною, національною і народною» прозвучала у полемічній статті І Нечуя-Левицького «Сьогочасне літературне прямування» (1878), виявившись суголосою уявленням народництва того часу (І Блик, О Кониський та ін) про художню діяльність, відповідною запитам культурно-просвітницького руху М українського модернізму називають звернення М Вороного до письменників, опубліковане у «Літературно-науковому віснику» (1901), та його віршовану полеміку з І Франком, статтю О Луць-

кого («Діло», 1907) Передмова М Семенка до його збірки «Кверофутуризм» (1914) засвідчила зародження футуризму в українській поезії, як і доповідь «Шляхи нашого джес-бенду» (1927) Я Цурковського — появу парафутуризму Особливо захоплювалися М у 20-х ХХ ст угруповання «Плуг», «Гарт», ВАПЛІТЕ, ВУСПП та ін Позицію «мистецтва для мистецтва», відповідну настановам модернізму, аргументував у статті «Національне мистецтво» (1933) Б-І Антонич Концепція МУРу була обґрунтована у статті «Велика література» І Самчука та в «національно-органічному стилі» Ю Шереха Звертаються до М і сучасні письменники Свою програму проголошували «Геракліти» (1991), угруповання «Нова література» (1993), АУП (1997) та ін

Маніфестація (франц *manifestation*, від лат *manifestatio* вияв, виявлення) — публічний виступ для вираження солідарності чи протесту, який часто застосовують у письменстві Термін нараторології, що означає незмінну частину дискурсу або план вираження оповіді, антитетичний його форми Так, портрет у малярстві й літературі вважають двома відмінними інтерсеміотичними М однієї форми дискурсу («Катерина» Т Шевченка)

Маніхейство — релігійно-етична система, заснована вавилонянином Мані (216—276), поширена в південно-західній Індії, Фарсі, Сузіані (південь Ірану) Джерелами її були зороастрійські уявлення про одвічну боротьбу добра і зла М поєднувало елементи гностичизму, християнства, буддизму, проповідувало альтруїзм, братерство, любов («Де відсутня любов, там будь-які вчинки недосконалі»), обстоювало фантоми «золотого віку» Переслідуване зороастрійством та християнською церквою за ересь, воно, однак, виявилось впливовим вивченням, сягнуло західного Китаю (Синьдзянь), Палестини, Єгипту, закріпилося у Согдіані Мані залишив шість (за іншою версією — вісім) творів «Великий благовіст», «Скарбниця життя», «Книга гігантів» (інтертекстуальний варіант «Книги Еноха»), «Зібрання епістол», «Шахпуракана» (збірник молитов, складений автором для свого покровителя Шахпура І), «Ардаганг» («Арджанг», книга автоських художніх мініатюр та коментарів до них, збережена у коптському перекладі «Кефалайя») До літератури М належать також багато фрагментарних прозових творів проповіді, полемічні тексти, апологі, послання, агіографії, анонімні віршові гімни, молитви Іхніми авторами були служитель культу Найвідомішими вважаються два цикли гімнів парфянською мовою — «Гувідагман» («Поталанило нам») та «Ангад рошна» («Багаті істоти світу») Пам'ятки М фіксують до ХVIII ст Особливого поширення з-поміж інших жанрів набули притчі, елементи іранського епосу (передусім у «Книзі гігантів») Високим був рівень силабічної версифікації, в якій іноді траплялась оказіональна рима, що, очевидно, стала основою газелі Іконічний образ Мані зберігся у класичній поезії фарсі, до його поєстаті з повагою ставився Гафіз

«Манійбсю» (япон, букв «Зібрання тьмянної листя») — перша антологія японської поезії (759) епохи Нара, складається з тематично різних 4516 віршів 561 автора у 20 книгах Перші дві книги охоплювали елегії, послання, плачі третя — сьома — алегорії, переक्лики, послання, плачі, восьма — пейзажну лірику, дев'ята — десята — фольклорні тек-

сти, чотирнадцята — пісні східних провінцій, п'ятнадцята — любовну лірику, шістнадцята — давні легенди Ії основним упорядником вважають Отомо Якамоті (718—785), автора ліричного щоденника та 500 поезій (сімнадцята — двадцята книги) У виданні поряд із зразками фольклору широко представлена творчість тогочасних палацових поетів (від одногодвох до кількох десятків різних за тематикою творів переважно у формі танка, іноді тьока та седока) Какіномото Хітомаро, Ямабе Акахіто, Міката Самі, Яманоуе Окури, Отомо Табіто та ін Найдавнішою поезією, вміщеною в «М», були вірші імператриці Іванохіме (початок IV ст) Інколи автори не називалися своїми іменами, як-от дочка Соно Ікуга чи дівчина з родини Косе Вірші «М» представлені на сторінках «Антології японської класичної поезії» (2004) в упорядкуванні І Бондаренка Один із прикладів такої поезії належить до доробку Отомо Якамоті у перекладі Г Туркова

Без краю силге й силге сніг —
не видно неба
Та все-таки
в моєму саду
співає соловей!

Мантра — молитовна формула або заклинання у давніх індійців Відмінна від Тантри (ритуалу) та занти (літанії) з притаманною їй метричною будовою Вимовляється пошепки, складається з імені бога та лаконічного звертання до нього Найпростіша М — Ом Інколи висловлення переставляються місцями, аби приховати справжні наміри молільника Зразки М наєвні у ведах

Манускрипт (лат *manuscriptum*, від *manus* рука і *scribere* писати) — пам'ятка писемності, написана від руки Матеріалом для письма були пальмові листя, полотно, кора, метал, воскові та глиняні таблички, пергамент, папірус, папір, на яких робили написи писалом (стилом), гусячими перами тощо Найпоширенішим був папірус (життє Св Анга, твори Августина Блаженного), пергамент і папір М мав форму сувою (III тис до н е — I ст до н е), що зображено на фресках у Геркуланумі, та кодексу (з початком I ст н е), заповнених з обох боків листків, або опістографів (Септуагінта, Діоскорид тощо) Вони зберігалися у спеціальних футлярах У Візантії майстри переписування називалися хризографами М часто оздоблювали мініатюрами, заставками, інціальними літерами, орнаментами Поширеними були каліграфічний та курсивний почерки, у візантійській традиції — унціал (маюскул) та мінускул, у латинській — готичне письмо, антиква, у слов'янській — устав, півустав, скоропис, в'язь Книжку, написану чорним (сажа чи залізо) або червоним (циннубра) чорнилом, обкладали дощечками, обтягненими оксамитом, шкірою, прикрашали середниками, кутниками, застібками Так, «Часослов» Карла V був написаний срібними літерами на чорному тлі Текст розташовували однією чи двома колонками Його структурували допоміжні елементи кустода (порядковність зошитів), рекламанти (вміщення у правому нижньому кутку попередньої сторінки першого слова наступної сторінки), колофони (завершення тексту датою, місцем творення або переписування, іменем переписувача тощо) М створювалися у монастир-

ських скрипторіях, поряд з якими існували світські братства переписувачів, що розвивали досвід античної доби, переписуючи твори Вергілія, Тита Лівія, «Юдейські війни» Йосифа Флавія та ін. М дуже дорого коштували, могли використовуватися як подарунок виденський псалтир Дагульфа, подарований Карлом Великим (772) Адриану I, упорядкований і написаний Н Жаррі, поези XVII ст., подаровані герцогом де Мантозьє наречений Юлі д'Анжен Іх колекціонували, особливо за доби Ренесансу (родини Медічі, Скалгерів, Борджіа Браччоліні та ін.) З початком книгодрукування М поволи виходили з ужитку, але ченці переписували їх до кінця XVIII ст. У Київській Русі зразками М можна вважати епіграфи на камені на гробниці Ярослава Мудрого, Тмутараканський камінь, графіті, берестяні грамоти тощо. М, яким може бути Св Письмо, аґіографія, літопис, нині є об'єктом вивчення археографії, палеографії, текстології, філгранології. Найбільшим центром таких аналітичних робіт у світі вважається паризький Інститут дослідження та історії текстів Великої колекції М зберігаються у книгоховищі Матенадаран ім. Маштоца Машроца (Вірменія), у Британській бібліотеці, в Бібліотеці Бодлі при Оксфордському університеті, у паризькій Національній бібліотеці, у Російській державній бібліотеці (Москва), у Публічній бібліотеці ім. М. Салтикова-Щедрина (Петербург), у Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського, у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаніка, у Харківській науковій бібліотеці ім. В. Короленка, у львівському Національному музеї тощо. Р. Іванчук написав історичний роман «Манускрипт з вулиці Руської».

Маньєризм (*ital. manierismo*, букв. *примхливість, химерність*) — стиль європейського мистецтва XVI—XVII ст., якому притаманні гострі зображально-виражальні дисонанси, ускладненість композиції, деформація пропорцій тощо, породжені кризою Відродження з його апологією титанізму, універсальності, гіпертрофованого антропоцентризму, раціоналізму. У М першорядного значення набували індивідуальна манера митця, його власне світобачення, тяжіння до конвульсивної, експресивної краси, примхливої елегантності, загострене відчуття дисгармонії та деструкції, вигадлива фанґастика, абсурд, еротизм. На становлення цієї тенденції вплинули потужні віяння Реформації, завдяки яким поширювалася ідея фатуму, ірраціональності, зумовлюючої скепсис, несталість, розпорощення, відчуття покинутості в холодному, байдужому просторі. Ідеал аттичної ясності витісняли переосмислені традиції еллізму, неоплатонізму, неопіфагорійства, донісційства. Віра в науку межувала із захопленням окультизмом (Дж. Піко делла Мірандола, М. Фічіно, Дж. Бруно, особливо Аґріппа Нетесгаймський), плеоназмами, кабалою, сакральними числами. З'являлися увялення про відносність суперечливих знань, неподоланність протистояння духовних і тілесних чинників. У М домінують особистісна ініціатива митця, пошуки внутрішньої ідеї художнього образу, увага до душевного напруження. Перші ознаки М з'явилися в малярстві (Рафаель Санти, Мікеланджело Буонаротті, Я. К. де Понтормо, Б. Вантініеллі, Б. Челлі, Дж. Вазарі та ін.), відображаючи загострене переживання несталої життєвої Термін «М» запровадив у 1672 фран-

цузький критик Ф. де Шамбре на позначення мистецтва, в якому переважає техніка виконання. Спочатку поняття стосувалося лише італійського (1515—1600) та згодом європейського (до 1630—50) малярства. Тільки з 20-х XX ст. літературознавці почали використовувати його на означення перехідного періоду (сецесія) письменства пізнього Ренесансу та постренесансу, коли поширилася метафорична насиченість тексту, з'явилися потяг до інтелектуального пафосу й експериментальної пристрасності, намагання якомога повніше розкрити можливості літературних родів, тропів, стилістичних фігур тощо, прагнення до оновлення традиційних жанрів (роман, прегданий із пастораллю, діалогами, містеріями, трагікомедія), формувалися підстави для появи нових жанрів (емблематична поезія, опера тощо). Помітний внесок у розуміння М зробив Ф. Патріці («Про поетику», 1586—88), який критично переглянув міметичну концепцію Арістотеля, обґрунтував важливість поняття «поетичне натхнення», доводив, що мета поезії полягає у потребі дивувати читача, обстоював як естетичне, так і гносеологічне значення дивовижного. Т. Тассо визнавав жахливе естетичною категорією («Мінтурно, або Про красу», 1583), вбачав у поезії гру («Джанлука, або Про маски», 1584), наголошував на непослідовності критиків («Другий Мальпіґіо, або Як уникнути множинності», 1585), заторкував питання емблематики як подолання хаосу буття («Граф, або Про емблеми», 1594). К. Пеллеґрїні («Каррафа, або Про епічну поезію», прибіл. 1584, «Про поетичне кончецо», 1598) акцентував на актуальності новизни у художній творчості. Інколи М вживається при з'ясуванні явищ стилістики («Орден куртуазних маньєристів»). Часто М неправочинно отождоюють із бароко, віднаходячи у них багато спільних ознак. Проте, за спостереженням Ж. Матьє-Кастеллани, бароковий дискурс, оперуючи стилістичними фігурами, спрямований на переконання реципієнта, натомість маньєристичний характеризує невпевненість, відсутність переконань, як у «Досвідах» М. Монтеня. Відмінними були і світоглядні моделі. Напрямок М були властиві соціально-релігійні нонконформістські настрої, тому його заборонив Тридентський собор, а бароко — католицька, що дало йому змогу стати естетичним складником контрреформації. М позначився на бароко, художня система якого розкрилася у творчості Дж. Маріно — засновника марінізму, концептиста П. Кальдерона де ла Барки, культиста Луїса де Гонґорі-і-Арготе (гонґоризм), представників «метафізичної поезії», особливо драматурга Р. Гарньє, поетів М. Сева, Ж. де Спонта, Ж. Пелет'є дю Манса — автора однієї з перших поетик («Поетичне мистецтво», 1555), А. Переґрїні («Про способи проникнення», 1639) та ін. Найповніше можливості М виражені в доробку Т. де Вю, Л. де Нефжермена, Г. фон Гофмансвальдау, Д.-К. фон Лоенштайна, Г.-Ф. Гарсдерфера. Вплив М відчутний у трактатах «Дотепність, або Мистецтво вишуканого розуму» (1642) Б. Грасіана, у творях Лазаря Барановича, Івана Величковського та ін. М як конкретно-історичне явище сприймається як «форма відродженої класики», еkleктичне поєднання всіх стилів (Е.-Р. Курцус, «Європейська література і латинська середньовіччя», 1948). Одним із перших, хто спробував висвітлити його в такому аспекті, був М. Дворжак («Історія мистецтва як історія духу», 1924). Він виявив кризу ренесансно-

концепції цілсного світу, яку витискали суб'єктивні спиритуальні й трансцендентні тенденції М

МАПП (Москвська асоціація пролетарських писателів) — літературне об'єднання, засноване в 1923 за ініціативою журналів «Октябрь», «Молодая гвардія», «Рабочая весна» МАПП був пов'язаний з ПАПП (Петербургская асоціація пролетарських писателів) та ЛЕФом, вдавався до критики ВАППу, вважаючи лише себе «єдиним провідником поглядів та ідей пролетарського авангарду в області художньої літератури» Однак у 1924 угруповання увійшло до складу ВАППу, вимагало негайно скликати Всеросійський з'їзд письменників задля створення центру боротьби з «буржуазною та лжепопутницькою літературою» Ця асоціація засвідчила дискредитацію достеменного письменства з боку політичних сил, не пов'язаних із художньою творчістю, які спрямовували його на обслуговування ідеологічних інтересів МАПП проіснував до 1932 Його позицію наслідували українські літературні угруповання ВУСПП, «Плуг»

«Маргарит» (грец. *margaron* перлина) — візантійський збірник слів ранньохристиянського проповідника, константинопольського патріарха Іоанна Золотоустого (прибл. 347—407) без строго визначеного змісту, перекладений у Болгарії (XIII—XIV ст.) з грецької на церковнослов'янську мову, звідти поширився на києворуських теренах Існує два відмінні за обсягом варіанти пам'ятки Візантійський складався з вісімдесяти слів, церковнослов'янський — із тридцяти Особливо популярними були проповіді та притчі «Про недосяжне» (проти аномей), «Про серафимів», «Про багатого та Лазаря», «Про Давида і Саула», «Про Іова» тощо Збірник надрукували в Острозі (1595—96), перевідали з відповідними правками у Москві (1641, 1698) У 70-ті XVI ст Андрій Курбський упорядкував західноруський переклад із латини під назвою «Новий Маргарит»

Мáргін (лат. *marginalis*: крайній), або **Оклиця**, — позацентровість Термін поширився у 60-ті ХХ ст серед соціальних та артистичних меншин, що ставили під сумнів доцентровість у громадському житті, культурі, мистецтві, літературі, були виразниками культури андеграунду Поширення М відбувалося завдяки виступам Ж Деррід у Балтиморі (1966, університет Джонса Гопкінса), який посилався на спостереження Ф Ніцше, М Гайдеггера, Ф де Соссюра, З Фройда про кризу логоцентричних систем Його критика викривала тиск системи на власну периферію, на спроби підкорити інше, наприклад міф, ірраціональні стихії, які там перебували Такий взаємозв'язок називають екстеріорним М уможливило розвиток філософії, письменства тощо, водночас виявляє залежність між центром і позацентровим простором, статус яких взаємозамінний, особливо в період постмодернізму Передмови, висновки, послання, епіграфи, випадкові аналогії Ж Деррід назвав «ліміт-рофним насильством» проти системи, надавав М не значення усунення її меж, а позначення тенденції її неминучого «скочування вниз» З огляду на це периферія вже не протистоїть центру, а має здатність виконувати його роль у непередбаченій ситуації

Маргіналії (нім. *Marginalien*, *Marginalglossen*, англ. *marginalia*, *marginal notes*, *side notes*, франц. *notes marginales*, *manchettes*, рос. *маргиналии*, *заметки*

на полях, лат. *margo*, *marginis*. край, межа) — нотатки на полях книг чи рукописів, у яких тлумачилися незрозумілі слова чи фрагменти тексту, записки-коментарі, зроблені читачем у книжці, рубрикації («лхтарик»), що виносяться за межі тексту М відомі здавна літописці, вдаючись до них, вказували на джерела записів Так, у Софійському першому літописному зведенні занотовано на берегах «А писано в Києвском» Поняття «М» запровадив С Т Колридж (1832), Е А По застосовував його як жанр, друкуючи на сторінках американської періодики свої статті під назвою «Marginalia» (1844—49)

Маргінальні письменства (лат. *margo*, *marginis*. край, межа) — сукупність локальних сублітератур, засади яких панівний канон тлумачить як чуже або неприйнятне для певного напрямку Належать до художнього андеграунду, сформованого на периферії художньої дійсності, визначальної для певної конкретно-історичної доби Об'єктивними умовами формування М п вважають процеси жанрово-стильового трансформування, зміну естетичних орієнтацій Сприятливим для таких утворень є також одночасне існування кількох шкіл, угруповань чи окремих письменників у полі несумісних чи конфліктних ідейно-естетичних інтересів, перехідні чи кризові етапи розвитку літератури, коли сукупність маргінальних художніх сценаріїв набуває форм бунтівливої контрлітератури, що конкурує з панівним напрямом, відтворюючи складну динаміку еволюції письменства М п властиві нелінійність, колажність, зумовлені спонтанним засвоєнням поширених у різних джерелах відмінних цінностей та еталонів, нездатність до цілсної структуралізації Це спричинює загострення в М п внутрішнього дискомфорту, актуалізує форми девіантного (з відхиленнями від нормативів) письма, авторам якого властиві агресивні спалахи самоствердження, захоплення радикальними тенденціями в літературі, іноді — творча пасивність, відреченість, самоізоляція М п можна розглядати як основу вірогідного нестандартного стилю, що здатний реалізуватися за сприятливих для нього умов М п схильні стати рівноправними складниками визнаної літератури, обстоювати власні канони, суголосні домінуючому стилю Такий розвиток був характерний для імпресіонізму, футуризму чи сюрреалізму У постмодернізмі з притаманним йому переходом від закритого типу мистецтва до відкритого, «мозаїчного» відбувається послаблення традиційного протистояння його центру та периферії Тривалий час українське письменство, що існувало у бездержавній країні й неструктурованій культурі, перебувало у стані М п у контексті європейської та світової літератури

Маргінальність (лат. *margo*, *marginis* край, межа) — межове перебування людини у певній соціальній спільноті, що впливає на її психіку, спосіб життя Поняття, запроваджене у науковий обіг американським соціологом Р Парком М характеризує «культурних гібридів», що опинилися між панівною групою, яка їх не сприймає, та групою, від якої вони відокремилися, виражають суперечності й парадокси магистрального розвитку культури Проблеми М були розкриті у творах Панаса Мирного («Повія»), В Підмогильного («Місто»), В Домонтовича («Без ґрунту»), в оповіданнях та повістях Гр Тютюнника, Галини Тарасюк та ін Це явище визначає творчість пись-

менників — М Гоголя, який переживав роздвоєння свідомості між українською та російською культурою, Ф Ніцше, маркіза де Сада, Л фон Захер-Мазоха, С Маларме, В Сосюри та ін Особливою гостроти така проблема набуває на теренах структуралізму, який висвітлював особливості маргінального суб'єкта, маргінального простору, маргінального існування, що виникають у щілині між бінарними структурами, виявляють свою межову природу за будь-яких змін чи зрушень системи У децентрованому просторі постмодернізму вони знають модифікації, коли процес самотності неможливий, розглядаються в аспекті шизоаналізу Ж Дельоза та Ф Гваттарі, деконструкції Ж Деррида, генеалогії влади М Фуко тощо За відсутності центру системи проблема М стає неактуальною Ії новий стан найадекватніше відтворює ризому Для Р Барта М відповідає прагненню заперечити літературні кліше та нормативи, спрямовані на пріоритети загального над особливим, неповторно конкретним, утвердити насолоду і задоволення На думку М Фуко, аутсайдері у постмодерністському просторі не можуть бути маргіналами, тому що усунуто залежність периферії від центру

«Маргіт» — давньогрецька сатирична поема (VII ст до н е), одна з перших пародій на героїчний епос Арістотель, який вбачав у ній зародження комедії, приписував її Гомеру Пізніше автором цього твору вважали Пігрета Галкарнаського Фабульною основою поеми є мотив про дурника Маргіта, схильного все робити навпаки він знав багато, але дуже погано, міг рахувати до п'яти, тому намагався перелічити морські хвилі, тощо Його ім'я для грека звучало як образлива лайка, натомість у поемі «достеменний» героїзм Маргіта витворює комічний ефект У фрагментах Оксирінхських папірусів збережений епізод його шлюбної ночі, написаний дактилічним гекзаметром, що чергується з притаманним глузуливий народній пісні ямбічним триметром

Маринізм (лат *marinus* морський) — морська тематика у письменстві, яка передбачає естетичне сприйняття морських краєвидів, зображення життя моряків, а також порив у незвіданий простір, жагу відкриття нового Представниками художнього М в українській літературі вважають Т Шевченка («Гамалія»), Лесю Українку (цикл «Кримські спогади», «З подорожньої книжки»), П Карманського (вірші зі збірки «Пливе по морю тьми»), О Влизька («Іронічна увертюра», «Порт», «Туман», «Рейд»), П Тичину («З кримського циклу»), Ю Яновського («Майстер корабля») та ін Приклад М із доробку Д Кременя

[] Так і ти сподвайся на вчора
Пий із мушлі янтарне вино
Стежка місячна, тьнь Чорномора,
І перлинами всіяне дно
Так учора — солодке й солоне
А сьогодні — солоне й прке
не замовкне У морі не втоне
Тільки серце зірветься в шке

Мариводаж (франц *marivaudage*) — манера письма, схожа на вишуканий стиль французького романіста і драматурга П К де Мариво (1688—1763), для якого були характерні елегантна образність і багатозначність У його комедиях «Сюрприз кохання», «Гра

любові та випадку» відтворене насичене витонченими метафорами та алюзіями мовлення салону маркизи Делафамбер, що викликало іронію Вольтера М вплинув на роман «Омани серця та розуму» К П Ж де Крейбі-йона-сина, а також на твори романтиків А де Мюссе, Ж Жанена, А де Вінь Термін Д Дідерота

Маринізм (итал *marinismo*) — стильова тенденція бароко, назва якої походить від прізвища італійського поета XVII ст Дж Маріно (поеми «Адоніс», 1623, «Визволений Антверпен», опубліковано 1956, «Побиття малюків», 1632, збірники «Ліра», «Епіталами», «Волинка», «Галерея» та ін), який заперечував художній досвід Ренесансу Термін запровадили літературознавці-позитивісти XIX ст, хоч його спорадично вживали у XVII ст, коли йшлося про поетів сейченко, які використовували декоративні та стилістичні прийоми, притаманні лиціи засновника стилю, однак про наявність школи не йдеться Особливістю М було гедоністичне світовідчуття, в якому вбачали протилежність космічній дисгармонії, пасторальні мотиви, протиставлені буденному існуванню, увага до віртуозного віршування, вишуканої тропики, особливих алегорій, невимушеної гри словами задля витворення несподіваного семантичного ефекту тощо Поетика одивнення була зумовлена кризою логоцентричних моделей Ренесансу, які спростовував маньєризм, ставши основою М Лірика Дж Маріно відтворювала тогочасні екстравертивні настрої, у ній менше інтимних переживань, часто прихованих за певними топосами та інтертекстами Натомість домінують зовнішні події, зображувані у плинності буття, у вигляді фонтанів, джерел, потоків, увагу зосереджено на контрастах великого і малого, прекрасного і потворного Постійно використовуються образи комах та метеликів, запозичені з «Грецької антології», вродливих мавританок, циганок, а також жebraчок Схильність М до галантно-еротичних акцентів, чуттєвості була суголосна артистичній атмосфері тогочасних салонів, зокрема мадам Рамбульє, настановам прециозної літератури, забезпечила йому успіх Одним із представників М був Т Стільяні, який спочатку захоплювався Дж Маріно, а потім критикував його, зобразив як лиховецьке Морське Чудовисько в поемі «Новий світ» (1617), написав низку пастишів, в яких розвинував поета-гедоніста Центром М став Неаполь, ознаки цього стилю притаманні доробку Дж Баттісти, К Акілліні, Дж Преті, Дж Артале, П та Л Казабурі, Ф Менніні, Дж Фонтанеллі, певною мірою Дж Бауле, Д Бартол, Ф де Лемене та ін, які переосмислювали традицію петраркізму, відчували вплив гонгоризму та евфуїзму Для їхньої творчості характерна антитеза, зразком якої вони вважали лірику Ч ді Перса і Дж Лубрано Ч ді Перс нехтував віршовими експериментами, надаючи перевагу твердим формам — сонетам і канціонам, звертався до джерел петраркізму, а Дж Лубрано у збірці «Поетичні збіски, або Вірші на священні та моральні теми» (1690), що стала підсумком доби сейченко, поєднував стилістичну шляхетність зі смисловою загадковістю, історичне світовідчуття з філософським, мистичним поривом до прихованої істини, переживанням притаманного естетиці бароко взаємоперетинання протилежностей

МАРС (Майстерня революційного слова) — літературне об'єднання киянських письменників,

сформоване 7 листопада 1926 з «Ланки», як наполягав В Підмогильний, задля тактичних міркувань, пошуків «єдності з комуністичною пресою», уникнення погрому владою Члени угруповання (В Підмогильний, Б Антоненко-Давидович, Є Плужник, Г Косинка, Марія Галич, Т Осьмачка, Д Фальківський, Б Тенета, Г Брасюк, Я Качура, В Ярошенко, І Багрянний, Д Тась, Г Косяченко, Д Борзак) відкидали кон'юнктуру псевдолітературу, підтримували позицію ВАПЛІТЕ, прагнули послабити тиск на літературу комуністичної партії, протистояли «Плугу», ВУСППу, пізніше — Новій Генерації Це спричинило ліквідацію об'єднання у 1929 Деякі його представники були притягнуті до сфабрикованої справи СБУ, зазнали репресій у 30-ті ХХ ст (Г Косинка, Д Фальківський, Є Плужник, В Підмогильний, Б Тенета, Б Антоненко-Давидович та ін) В Антоненко-Давидович упродовж двадцяти років перебував на засланні, в 1956 був реабілітований, до кінця життя (1984) залишався неблагонадійним Т Осьмачка та І Багрянний померли в еміграції, Марія Галич — у Львові (1974)

Марсій — траурна елегія, поширена в поезії доісламського періоду Близького та Середнього Сходу, джерелом якої були плачі над загиблими воєнками Вперше як літературний жанр представлена у творі Рудаки («Елегія на смерть Шахїда Балхі», «Елегія на смерть Мураді») мовою фарси Традицію продовжували поети ХІІ ст Ам'ак Бухарат та Хакані М зазвичай моворимна, чим відрізняється від месневі, має відмінний тип римування, як у ліричному відступі поеми «Шахнаме» Фірдоусі, в якому йдеться про смерть Сограба — сина Рустема, якого батько важко поранив у двобой, не знаючи, що це його дитина

Мартірій (грец *martyros* мученик) — жанр християнської апографії, у творах якого зображувалося життя святих, мучеників за віру, особливо поширений до Міланського едикту (313), коли християнство стало офіційною релігією Виник у ІІ ст на підставі лаконічних протоколів допитів перших християн У візантійській писемності були поширені житія, в яких ідеалізовано життєвий шлях духовних подвижників, та твори про їхню смерть М подавали вірянам приклад достеменного героїства, здатності витримати тортури заради Ісуса Христа, пройти його стражденний шлях Збереглися листи Смирнської та Ліонської церков, писемні пам'ятки Карпа, Юстина, Сцилтанських мучеників, Перпетуї та Аполлонія Серед мотивів М виокремлюють описи мучення подвижників, застосування елементів чуда (апографії Маманта, Теодора Трона та ін), розгортання аскетичних принципів у розлогіх наривах (життя Євстафія Плакиди, Галактіона та Єпстимі тощо) Окремі твори стали об'єднувати у збірники — мартирологі Жанр вплинув на аналогічні твори киеворуської доби, зокрема на М про Бориса і Гліба («Читання про Бориса і Гліба» Нестора, аноніме «Сказання» тощо)

Мартиролог (грец *martyrologos*, від *martyros* мученик і *logos* слово, вчення) — збірники мартирій, поширених християнськими ідеологами з повчальною метою, задля тлумачення значення сакральних реліквій та закріплення принципів віри за зразками життя духовних подвижників Найдавнішим М вважається «Книга про палестинських мучеників» (перша половина ІV ст) Євсевія Кесарійсько-

го, а найповнішим — православний «Мінелогій», тобто «Місячні читання», Василя Македонянина (ІХ ст) Популярними були й М Ієроніма Блаженного, Біді Добродіяного, Флора Ліонського Бароні за розпорядженням римського папи Григорія ХІІІ у 1536 упорядкував та видав повний М мучеників усіх християнських країн Нині твори цього жанру використовують для переліку жертв насильства репресій В українській літературі значення М мають «Обірвані струни» (1955) Б Кравців, «Розстригане відродження» (1959) Ю Лавріненка, «з порога смерті» Письменники України — жертви сталінських репресій» (1991) упорядкування О Мусієнка, «Виницький мартиролог Книга пам'яті жертв політичних репресій на Вінничині (20—50-ті роки ХХ ст)» (2002) з передмовою А Давидюка тощо

Марш (франц *marche* хода) — музичний твір з енергійним, чітким ритмом, основою якого є давня традиція ембатерія Виокремлюють урочистий, військовий, траурний М тощо До цього жанру зверталися українські поети, наприклад М Вороний, автор тексту маршової пісні «За Україну»

Маса — українське видавництво (Київ, 1927—30), яке у 1927 надрукувало збірки оповідань Г Косинки («Політика»), Я Качури («Без хліба»), поезій Г Косяченка («Віхола»), Є Плужника («Рання осінь»), Д Фальківського («Обрії»), О Лана («Стави косять», 1928), повісті С Складенка («Тиха пристань», 1929), Л Смілянського («Машиністи», 1930) та ін «М» видала і збірку М Гоголя «Оповідання» в перекладі на сучасну українську мову (1930)

Маска (франц *masque*, італ *maschera*, від араб *maskhara* насмішка, маска) — спеціальна накладка з отворами для очей, яка прикриває обличчя, зображує фантастичну істоту, людське лице чи тваринний писк, з античної доби застосовувалась учасниками обрядових дійств чи ігор, а також акторами Ії використовували задля приховання певної мети, захисту, відволікання уваги, намагання викликати страх, прихилити надприродні сили За твердженням італійського етнографа П Тоскі, етимологічне значення М стосувалося душі покійника, що стала основою культу предків В основі маскування, коли, за законом співучасті, предмет, стаючи іншим, залишається собою, на думку Л Леві-Брюля, покладено мотив перетворення Очевидно, найранішими були мисливські М Іх змінили тотемічні, померлих предків, зооморфні, антропоморфні, тасемні союзи, шаманські, театральні Існують різні класифікації М Так, німецький етнограф Р Андре виокремлює культові, військові, поховальні, судові, танцювальні, театральні Російський дослідник Я Серов наводить кілька різновидів карнавальних М диди (інерція зображення предків, своєрідних «наглядачів» за світом), нечисть (дияволи, чорти, відьми та ін), тварини, збережені від язичницької доби свята, влада (суддя, цар, солдат тощо), національні типи, історичні та літературні персонажі Маскування використовували під час похорону (ігри при мерці), весілля та молодіжних ігор М створювали ілюзію звільнення від умовностей що було особливо важливе під час календарних, родинних чи містеріальних обрядів, карнавалів М поступово виходила за межі міфу та фольклору У давньому театрі Єгипту, Індії, Греції, Японії вона вважалася зручним засобом відтворення характеру

(божеств, героїв, дідів, молодиків, рабів та ін) Інколи окреслювалися характерні символічні атрибути дійових осіб Актіон із рогами, Аргус зі ста очима, Діана з півмісяцем тощо Спочатку М виробляли із лубка, потім — зі шкіри, отвір біля рота, куди вставлявся рупор, облямовувався металом Вони були історичними для трагедій та комедій та оркестричними (містилися біля оркестри) — для танцюристів Поступово М усувалася із театрального дійства Одним із перших, за словами Цицерона, хто відмовився від неї, був актор Росцій Однак вона ще довго не втрачала свого значення (середньовічні карнавали, *commedia dell'arte*) Перевдягання не забезпечувало повної свободи, обмежувалося варіюванням ролей та їх значень кожного учасника певного обряду Поступово роль М виходить за межі міфу та фольклорних обрядів Так, при дворі Лоренцо Медічі її використовували як показник ренесансної естетики, що тяжила до синтезу мистецтв, до наголошення на видовищності, використання сценічних ефектів Так відроджувалася ідея Горація про схожість поезії та малювання, малювання і риторики, обґрунтована у трактатах Л Б Альберті, Дж Н Дольчі, Дж П Ломатцо, А Філарете та ін М актуалізувала ренесансний діалогізм, втілювала принцип єдності в розмаїтті, в алегоричній формі привертала увагу до проблем ідеального монарха В Англії (XVI—XVII ст) була запроваджена палацова розважальна, «закрита» вистава, перевдягнені учасники якої співали і танцювали на тлі пишних декоративних інтер'єрів чи екстер'єрів, залучаючи до участі і глядачів у масках У «Святочному спектаклі» 1512 брав участь і король Генріх VIII У виставах використовували досвід італійських видовищ, античних донісї, сюжети запозичили з пасторалей та міфів Відомими авторами текстів були Ф Сідні («Королева травня», 1578), Дж Піль («Скарга на Паріса», 1581), Ф Девдсон («Паріс та алмазна гора», 1595) М інколи ставала основою всього драматичного дійства («Видіння дванадцяти богинь» С Даніеля, 1604) Як окремі літературний жанр вона представлена у творчості Б Джонсона, автора до тридцяти драм, яким притаманні ускладнена символіка, різкі контрасти, відкритий фінал, розкішні костюми, складні декорації, застосування поезії бароко, що акцентувала на ефемерності буття На М позначилася і французька комедія-балет Антигетичність сценічного дійства автор поглиблював, вводячи антимаску Прийоми М ще наявні у творчості (1630—40) У Давенанта, А Тауншенда, Т Кер'ю, однак вона не зникла повністю Цю традицію переосмислювали класицисти Дж Драйден, Дж Томсон, сентименталісти Т Грей, Е Юнг У наратології М вживається для характеризування персонажа, досягнення гармонії між його фізичними особливостями та індивідуальністю Семантику маски розглядав М Бахтін, наголошуючи, що вона «пов'язана з радістю змін і перевтілень, з веселою відносністю, з таким самим веселим запереченням тотожності і однозначності, із запереченням тупого збігу із самим собою, маска пов'язана з переходами, метаморфозами, порушенням природних меж, із висміюванням, із прізвиськом (замість імені), в масці втілено ігрове начало життя» Часто такі риси має трикстер, наприклад екзотичний оповідач (наратор) Тоні у романі «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» М Йогансена «*Полтезісць Тоні три дні, як потав на сірчано-квасний завод, йо-*

го м'я було не Тоні, а яюсь інше» Багатьма М користується героїня цього твору Едїт, постаючи у вигляді «незнайомки в чорному», «сестри-жалібниці», Марти Лорен, М-алюїзі диккенсівської героїні чи інверсії казкової Попелюшки

Масова комунікація (лат *massa* шматок, брила і *communicatio* зв'язок, повідомлення) — розмаїте за тематикою, здебільшого одностороннє спілкування з читачем, слухачем, глядачем, яке охоплює широку аудиторію У М к використовують пресу, радіо, телебачення, кінематографію, формують з її допомогою громадську думку, розглядають як засіб масової інформації і пропаганди

Масова література, або **Тривіальна література**, — широко тиражована розважальна або дидактична белетристика, адаптована для розуміння пересічним читачем, переважно позбавлена естетичної цінності До М л належать жанри коміксу, трилеру, дайджесту, пнїюл, твори бульварної, лубочної, низової, комерційної літератури, а також паралітератури, сублітератури, кітчу У текстах зазвичай поширені іміджі, кліше, стереотипи, штампи, сурогати, що у та ін засоби ілюзїонїзму До М л належать також англійський «готичний роман», французькі «чорні романи», американські еротичні романи та романи жахів, німецькі «солдатські романи» та романи-мелодрами, у яких зображуються як кримінально-детективні події, так і сексуальні, порнографічні сцени М л перебуває на маргінесах письменства, часто імітує його Інколи це поняття називає епгогерно, що заповнює літературний простір, характерне, зокрема, для пошевченківського періоду, нині — заохочуване постмодернізмом Однак більшість тенденцій М л зумовлені впливом позахудожніх чинників, передусім комерційних, що нехтують художньою цінністю Набули поширення книги у м'якій обкладинці, розраховані на масового читача Вони стали річчю побутового вжитку, предметом промислового тиражування та засобом збагачення Це потребує розвитку мережі реалізації та реклами друкованої продукції Поняття «тривіальна література» запровадила в 1923 німецька дослідниця Маріанна Тальман, «М л» — американський літературознавець Д Макдональд у 1944 Близькими до цих різновидів маскульту вважають науково-популярні видання сенсаційного чи пропагандистського характеру Елементи М л наявні вже у рицарському романі XIII—XV ст («Гюон Бордський», «Роберт-диявол», «Мелюзина», «Амадіс Галльський») з притаманними йому еротичними мотивами, викраденнями, погонями, розлуками, двобоями, чарами фей, підступами лихих королів, укладанням шлюбу Цю традицію використали письменники XVIII ст С Річардсон та Н Ретіф де ля Бретонн, якого іронічно називали «Руссо зі смітника» або «Вольтер для покоївок» Оновлення М л відбулося за доби романтизму Ії герої часто ставали зразками для наслідування Так, роман «Людина, яка сміється» В Гюго спонукав до появи спокусниць на зразок леді Джозїни, прагнення бути схожим на благородного аристократа Рудольфа було зумовлене надзвичайно популярним романом «Паризькі таємниці» Е Сю, що спричинив появу низки творів бульварної літератури «Вічний жид» Е Сю, серія «Рокамболь» П дю Террайля, «Арсен Люпен» М Леблана, «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» Мері Шеллі, «Дракула» Б Сто-

укера, «Щелепи» С Спллберга, «Кинг-Конг» Д Гиллерміна тощо Попит на М л вимагав постійних її змін, тому з'являлися нові жанри («крутий детектив» Д Геммета і Р Чандлера, що трансформувався у бойовик) Інколи її твори набували національної жанрової специфіки (американські вестерни) Окремі твори, наприклад «Фантомас» П Сувестра та М Аллена, спочатку записувалися на диктофон, а потім друкувалися масовими тиражами на підставі кон'юнктурних міркувань Інколи М л впливала і на талановитих письменників В Скотта, Е А По, А Конан-Дойля, Ч Дікенса, Дж Ф Купера, О Дюма, Ф Достоевського, І Франка, В Винниченка, В Фолкнера, Дж Р Р Толкіна та ін Українське письменство не завжди придляло увагу розвитку й поширенню М л, що прогалину намагаються заповнити сучасні прозаїки, як-от А Кокотюха — автор романів «Шлюбні грища жаб», «Повернення сентиментального гангстера», «Мама, донька, бандюган»

«Масовізм» — поява в літературі 20-х ХХ ст великої кількості початківців від «плуга і верстата», які апелювали до «класової свідомості», нехтуючи талантом Термін вульгарної соціології, нехтуючи поширення така тенденція набула в середовищі «Плуга» Його керівник С Пилипенко наголошував «Масовізм — наша позитивна програма, і його ми не зречемось» Водночас він уподібнював робітника, який написав замітку до стінки, до письменника, дискредитуючи таким чином художню літературу «Плуг», найчисельніша літературна організація, у 1925 об'єднав 222 представники, серед яких справжніх письменників виявилось дуже мало Не всі «плужани» поділяли настанови «М» Так, О Ведмицький вбачав у них «культурну небезпеку — спрощений підхід до літератури» М Хвильовий, класифікуючи це егалитарне явище, вказував на небезпеку «червоної просвіти», яка «близько не лежала біля мистецтва», тому обстоював альтернативну їй орієнтацію на «психологічну Європу», на іманентну літературу Тенденція «М», культивована радянськими ідеологами, позначилася на «привозі ударників» у літературу, а пізніше — на «соцреалізмі»

Масбство (франц *frans masop*, букв *вільний каменярь*) — вільнодумство, термін, запроваджений у 1840 М Пискановим та П Пакуліним до російської літератури, але у ній не прищепився Ю Лотман вважає, що М стосується агітаційного дискурсу раних декабристів А Позднісєв та В Сахаров вихремлюють жанр масонських пісень та од на межі XVIII—XIX ст До масонської літератури належать переважно перекладні дидактичні тексти у вигляді діалогу, написані лише для «побратимів» — для виголошування на зібраннях каменярів (вірші М Хераскова, О Пушкіна, С Маковського, М Осоргіна), твори, призначені для «профанного» світу (проза Л Гойсера, вірші М Муравйова), псевдомасонські твори А Григор'єва, М Гумільова та ін, масонська критика І Глінки, Г Адамовича, навіть М Бахтіна Деякі мотиви М відображені у романі «Війна і мир» Л Толстого Ідей М дотримувались у різних ложах, як-от театральна група Суходільного шляхетського корпусу та «французька» ложа (1756—59) на чолі з Р Воронцовим, ложе московського розенкрейцерського гуртка 80-х XVIII ст, яким керували М Херасков та М Новиков Ці об'єднання були згуртовані довкола ложи Обраного Михайла та Вільного товариства любителів російської

словесності у Петербурзі, до якого належали М Бестужев, В Кюхельбекер, М Гнєдич, Ф Глінка, М Греч та ін До масонського руху виявляв інтерес І Котляревський Існувало також коло втасмичених молодих письменників у складі паризької ложи «Північна зоря» союзу Великого Сходу Франції (30-ті ХХ ст), ложа «Юпітер» у Франції (30—60-ті ХХ ст), до якої увійшли В Азов (псевдонім В Ашкеназі), М Бахтін, Г Адамович, В Зубов та ін М позначилося на творчості Р Бернса, А Повпа, Г-Е Лессінга, Вольтера, Й-В Гете, Й-Г Гердера, Ф Шлегеля, Стендаля, Г Гейне, Р Шердана, С Маларме, Р Кіплінга, О Вайлда, Дж Леопард, Марка Твена та ін

«Мастерство переводца» — неперіодичне видання (Москва, з 1955) при видавництві «Современный писатель» Його редакторами були П Антокольський, С Маршак, К Чуковський, В Турганов, О Гатов та ін У розділах видання «Теорія і критика», «З творчого досвіду», «Спадщина» тощо друкувалися матеріали з теорії та практики перекладу, літературні портрети перекладачів На його сторінках вміщували фахові публікації й українських дослідників «Новий переклад «Енеїди» І Коляревського» М Пархоменка, «Чехов в українському перекладі» М Рильського, «Переклад і літературна мова» О Кундзіча, «Штрихи до портрета Максима Рильського» та «Шекспір на Україні» Г Кочура, «Перекладаючи з російської» В Коптілова та ін

Матенадаран — державне книгосховище Вірменії, засноване у V ст (Єчмадзін, з 1939 — Єреван) Його фонди містять пам'ятки давньовірменської писемності V—XVIII ст У М зберігається до 11 тисяч манускриптів рукописи давньовірменської, арабської, перської, грузинської, грецької, сирійської, давньослов'янської, ефіопської та ін мовами, а також пісні-айрени, архівні документи, праці давньовірменських мислителів та письменників Корюна, Єзника Кохбац, Давида Анахта, Павстоса Бузанда, Агатангелоса, Маштоца Машроца, Єгіше, Лазара Парпец, Мовсеса Хоренац, Себеоса, Ананія Ширакац, Гевонда, Григора Татеваци та ін Особливо цінною є творча спадщина Григора Нарекац, Нерсеса Шнорал, Вардана Айгецц, Фріка, Ованеса Єрзнкацц, Костянтіна Єрзнкацц, Ованеса Тлкуранцц, Мкртича Нагаша, Хачатура Кечарецц, Нагаша Овнатана, Саят-Нови Зберігаються в М і до ста рукописів культурних та народних пісень, записаних давньовірменським нотописом, так званими хазами Нині книгосховище має ім'я Маштоца Машроца

«Матеріали до українсько-руської етнології» — неперіодичні збірники (Львів, 1899—1929) Етнологічної комісії Наукового товариства імені Тараса Шевченка за редакцією Ф Вовка, І Франка, В Гнатюка, Ф Колесси Авторський колектив утворювали В Петров, Віра Билецька, І Єрофеєв та ін На сторінках видання друкували матеріали з етнології та фольклору, в окремих випусках розглядали гавки (1909, Т 12), мелодії українських пісень з Поділля та Холмщини (1916, Т 16), у п'яти частинах друкувався збірник «Гуцульщина» (1899, Ч 1, Т 2, 1901, Ч 2, Т 4, 1902, Ч 3, Т 5, 1904, Ч 4, Т 7, 1908, Ч 5, Т 10) В Шукевича Останній випуск (Т 21—22) присвячений творчості В Гнатюка

«Матеріали до житєпису ґосипа Юрія Гордінеского-Федьковича» — збірник (Львів, 1910), упоряд-

кований О Маковеем, який написав передмову до нього Видання складається з шести розділів «Переписка Федьковича», «Документи і спомини про Федьковича», «Недруковані письма Федьковича і варіанти», «Поези, повістки і варіанти», «Руський лірник (побожні пісні для руського народу)», «З астрологічних праць Федьковича»

«Мати» — літературний збірник (Київ, 1896) в упорядкуванні видавця Ол Тишка (псевдонім О Тулуба), в якому вміщені твори українських письменників (Т Шевченка, І Манжури, М Старицького, Ольги Косач-Кривинюк, О Тулуба), присвячені матері

Матиця (серб *матица* матка, *царица* бджил) — назва слов'янських товариств (XIX ст), що виникли на хвилі національних культурно-просвітницьких рухів антитурецького, антинімецького, антиавстрійського спрямування, обстоювали право кожної нації на існування, закладали підвалини національних відроджень Пріоритетним вважали вивчення етнології, фольклору та художньої літератури, розвиток слов'янських культур Найдавнішою була сербська М, заснована Й Хаджичем у Пешті (1826), переміщена в 1864 у Новий Сад (Воеводина) Нині це — культурно-освітній центр з чотирма відділами (письменство, наука, рукописи, мистецтвознавство) За її сприяння виходив журнал «Летопис» (з 1824), «Збірник за дружтвене науке» (з 1950), «Збірник з історії» (з 1970) У 1831 чеські будителі, передусім Ф Паладський, сформували М при Чеському національному музеї, видавали часописи «Журнал чеського музею» (з 1831), «Журнал музею Королівства Чеського» (1855—21), «Журнал національного музею» (з 1924) Це об'єднання діяло до 1949, нині його традиції продовжує Товариство друзів Національного музею у Празі Представники іліризму заснували в 1842 хорватську М (з 1850 — товариство) Філолог Я Смолер у 1847 заклав у Будишині підвалини серболужицької М, яка займалася виданням підручників рідною мовою, «Журналу Матиці сербської» Заборонена німецькими фашистами у 1937, вона поновила свою діяльність у 1945, а в 1951 увійшла до складу Інституту лужицького народознавства Відома також моравська М (Брно, з 1852), що виокремилася з «Товариства Св Кирила та Мефодія» Її друкованими органами були «Журнал Матиці моравської», «Збірник Матиці моравської» (з 1956) З 1863 діяла словацька М (місто Турчанськи-Светі-Мартіні), при якій друкували журнал «Літопис Матиці словацької» (1863—75), діяв музей Після заборони діяльності з боку австрійської влади вона відновила її в 1919 у Братиславі, розгорнула структуру Інституту книгознавства, у фондах яких зберігаються словацькі рукописи XV—XX ст За взірцями слов'янських М була утворена й Галицько-руська матиця (1848)

Матла — початковий бейт (двовірш) касиди або газелі, в якому римується два верси (мисра) М містить викинену думку, задаючи тему наступним строфам, тому її особливо ґрунтовно опрацьовує поет, аби читач зосередив увагу на свіжій думці, шляхетному мовленні, виразній мелодійності Вмня автор добирає художні слова так, що інколи вони перетворюються на афоризм, застосовувати вишукану лексику та неординарні формули реалізується у фігурі гусн-і-матла, тобто «краса матли»

Матронім (лат *mater matris* і *опута ім'я*) — прізвище чи псевдонім людини, утворений від імені матері чи когось з предків по материнський лінії, наприклад літературознавець П Одарченко

«Махабхарата» (санскр «повідь про великих Тогарата») — давньоіндійський епос, складений на основі усних легенд та переказів північно-західної Індії другої половини II тисячоліття до н е У першому варіанті пам'ятки налічували 25 тисяч віршованих рядків (шлок), його постійно доповнювали жерцбрахмани відповідно до культурових потреб З XII—IV ст до н е має кілька редакцій (остання датована VII ст н е), тому, за спостереженням німецького вченого XIX ст Ф Боппа, містить суперечливі тексти Нині пам'ятка сягає понад 100 тисяч шлок, складається з вісімнадцяти рівних за обсягом книг, кількох вставних епічних наратів, пов'язаних із композицією твору, інтерпретацій народних розповідей, як-от «Оповідь про Раму», «Повість про Шакунталу», «Повість про Матсья», «Повість про царя Шиву», «Повість про Савітрі», «Переказ про Налу», філософська поема «Бхагаватгіта» тощо На думку О Блецького, «більшої епічної поеми, либонь, немає в світі» Гіпотетичним автором вважають В'ясу, від імені якого ведеться оповідь Дослідники припускають, що «М» спочатку існувала в усній формі мовою пракриті, потім була записана на санскриті Поема привертає увагу яскравою образною системою, чіткою будовою поетичних фраз, висвітлює війну двох родів (пандавів та кауравів) за панування над Гастінапурою (сучасне місто Делі) Твір є джерелом літератур Індії, Індонезії, Малайї, Бірми, Цейлону, що засвідчили, зокрема, письменники Калдаса, Бгаса, Магга, Бгараві, Ашвагхош та ін У європейському письменстві про пам'ятку стало відомо з кінця XVIII ст, коли у 1785 англійський сходознавець Ч Вількінс переклав «Бхагаватгіту» Вже до 1948 існував повний її переклад англійською мовою У 1950—62 з'явився переклад російською мовою двох книг із вісімнадцяти В Україні науковий та літературний інтерес до поеми одним із перших виявили І Франко, який переклав окремі її частини («Ману і потоп світу»), «Суді і Упасуді», «Сакунтала», «Смерть Гідімба»), Леся Українка, яка, очевидно, під впливом М Драгоманова, написала переклад змісту сьомого та одинадцятого розділів «Бхагаватгіти», відомі вже в російському варіанті з «Нарисів історії поезії давніх індусів» Ф Деларю — поета, викладача Київського університету Св Володимира Науково вивчення «М» започаткував Х Лассен, його досвід поглибили С Соренсен, Е Гопкінс, Г Блер, Л Шредер, О Баранников, М Калинович, О Блецький, І Серебряков та ін Вагомий внесок в осмислення «М» належить українському індологу П Ріттеру, який у 1916 видав підручник із санскриту, переклав чимало фрагментів пам'ятки Важливим кроком у вивченні поеми було критичне її видання, здійснене В Суктанкармом в Інституті сходознавчих досліджень (Пуна, Індія)

«Махавасту» — давньоіндійська історико-релігійна пам'ятка буддиської писемності, написана композиційно санскритом (прибл I ст н е), близька за композицією до брахманістських пуран Прозовий твір із віршовими вставками, за жанром — аґіографія, висвітлює різні перевтілення Будди, його дивовижні духовні подвиги, містить елементи джатакі й авадани

Машинна бажання — самодостатня спонтанна творчість технічної людини, яка конструює свої бажання, змінює докільки згідно з певною ідеологією, основне поняття концепції шизоаналізу, перенесене в літературознавство Ж Дельоз («Логіка сенсу», 1969) зауважив, що традиційне світосприйняття розуміє конкретну індивідуальність як зумовлену абсолютною індивідуальністю, «вищим Еґо» Така позиція, на думку дослідника, «безпідставна», застосовується для виправдання персоніфікованого Бога в багатьох врівоченнях, імперсонального Абсолюту, класичного логоцентризму, соціуму в політико-ідеологічних концепціях Практикована постмодерністами відмова від зовнішньої причиновості дає змогу перевести увагу аналітичної свідомості на самовільну, автономну самоорганізацію Я, що не пояснюється жодною метою, крім стану доіндивідуальної суб'єктивності Ж Дельоз та Ф Гваттарі вбачали у формуванні конкретних конфігурацій соціальних чи літературних утворень динаміку нелінійних структур, що унеможлилювала традиційний бінарний Творчі можливості М б здійснюються в потоках сингулярностей, нерівноважних станів, які формують соціальні середовища На відміну від звичайної машини вони «працюють лише у зпсованому вигляді», як і тісно пов'язані з ними соціальні машини, що мають сталі структури, а не характеризуються перманентною креативністю Співвідношення між ними відбувається на мікро- і макрорівнях Ж Дельоз та Ф Гваттарі вдаються до відповідних понять молекулярності (М б визначена через «хаос імпульсів») та молярності (соціальна машина, яка приборкує «хаос імпульсів») У перманентних миттєвих (алеаторних) подіях виражене нестабільне буття «молекулярного рівня» суб'єктивності — «світ спалахів, ротацій, вібрацій», коли детериторіалізований простір виповнюється «потоками вислизання», знаками бажання, що нічого не означають, вільної гри Виникнення соціальної машини називається дисфункцією М б, а вона, у свою чергу, розглядається як плато динаміки нелінійних структур, джерелами якої є парадоксальні суперечності та кризи Найважливішою характеристикою М б вважається світ, в якому все можливо, в якому панує шизофренічний досвід, відмінний від клінічного Родина, держава, письменство тощо тлумачаться як «псевдоструктури», бо у них нібито домінує принцип авторитарності (антиЕдип) Пафос шизоаналізу полягає у вивільненні несвідомого від будь-яких обмежень, спонукає його до повної свободи

Машинне мистецтво — ідея поєднання художньої і технічної творчості, поширена в авангардизмі, яку ініціювали шкільні до антипсихологізму футуристи Вони не приховували свого захоплення технікою, прагнули до «зрощення» індивіда з машиною Програма М м була втілена в кінетичному мистецтві, полягала в технічному моделюванні творів задля найповнішого відтворення в них темпоритмів життя, еволюціонувала від машини-нагурниці Т Маринетті до «Портрета машини» Ж Тінґелі (1965) Інший різновид цієї концепції відображений у поп-арті, власне досліджає театральний режисури Р Раушенберґа та репінґах В Вітмена, у яких «гра людини з машиною» відбувається за допомогою спеціального технічного пристрою, залученого до спектаклю, «творить» предмети, які актори використовують як рекві-

зит. Новий етап еволюції М м пов'язаний із розвитком комп'ютерної техніки, на основі якої «конструюється» мистецтво, створене машиною Цю тенденцію супроводжує вимога збільшити літературу від особистості письменника, теза «смерті автора»

«Маяк» — «учено-літературний журнал» (Петербург, 1840—45), видання цензора П Корсакова та корабельного інженера С Бурачка (з 1844 — лише С Бурачка) На його сторінках з'являлися художні твори Місячник відомий різкими критичними виступами проти поезії О Пушкіна, М Лермонтова, статей В Белінського, що викликало протест з боку російської критики (В Белінського, О Герцена, А Григор'єва) У журнали послідовно друкували твори українських письменників Т Шевченка (поема «Безталанний», уривок з драми «Никита Гайдай»), О Корсуна (вірш «Рідна сторона», «Могилка», «Кохання», «До Шевченка»), Г Квітки-Основ'яненка (оповідання «Перекотиполе», «Купований розум»), окремі твори П Гулака-Артемовського, Є Гребінки, О Афанас'єва-Чужбинського (уривок «Бувальщина» із щоденника), статті А Меглінського, І Срезневського, позитивну рецензію П Корсакова (1940, № 6) на вихід збірки «Кобзар» Т Шевченка, рецензію К Семеновського на трагедію «Переяславська ніч» М Костомарова й «Гайдамаки» Т Шевченка, М Тихорського — на альманахи «Молодикъ» і «Сніп»

«Маяк» — щотижнева газета (Київ, 1912—14) за редакцією видавця З Шевченка На її сторінках, крім публіцистичних та хронікальних матеріалів, з'являлися поезії П Чупринки, П Тичини, О Слсаренка, М Годованця, проза К Поліщука, А Кащенко, Любові Яновської, Г Якименка та ін, фольклорні твори, переклади, зокрема з польського письменства Таку саму назву мав заснований в Одесі альманах Одеської організації СПУ (1959), що змінив альманах «Літературна Одеса» Обов'язки редактора виконував Є Бандуренко До авторського колективу видання належали І Мавроді, В Домрін, Є Бандуренко, В Гетьман, В Мороз, І Рядченко, С Стриженюк, І Гайдасенко У ньому були надруковані спогади Ю Сагайдака «Довженко в Каховці»

«Маяк» — обласне книжково-газетне видавництво, засноване в Одесі (1945), з 1964 — республіканське Серед його друкованої продукції з'явилися поетичні збірки Є Бандуренка, В Гетьмана, Г В'язовського тощо Крім українських та російських книжок, «М» з 1992 публікує книги болгарською, гагаузькою мовами, на івриті

Меандр (від назви річки Меандр, нині — Великий Мендерес у Малій Азії) — вигин водного річища, також тип геометричного орнаменту у вигляді безкінечної лананої ланки із закрутками За аналогією так називається строфа зі схемою римування *abbaab* У віршовому творі таких строф може бути одна або кілька М найбільш поширений у польській поезії, зокрема у творох Ф Фаленського, А Новачинського, З Тирського та ін За принципом М побудований жанр усної народної творчості — безкінечник

Меданська група (франц. *Groupe de Medan*) — група французьких письменників (Е Золя, Г де Мопассан, Ж К Гюїсман, П Алексис, Е Гонкур, А Сєар, Л Еннєк, А Доде, Ф Шарпантьє та близькі до них Ж Валлес і П Боборикін), організована довкола збірника «Меданські вечори» (1880), присвяченого худож-

ній інтерпретації подій франко-пруської війни. Вони обстоювали натуралізм, ототожнювали суспільне життя з біологічними процесами, людину розглядали передусім як фізіологічну істоту, однак висвітлювали й конфлікти між різними соціальними станами.

Медитація (лат. *meditatio*: роздум) — різновид феноменологічного метажанру, жанр ліричної поезії, в якому автор у стані глибокої зосередженості, врівноваженості й відстороненості розмірковує над онтологічними, екзистенційними проблемами, схильний до філософських узагальнень, до натурфілософських, етичних, соціальних акцентів. М. притаманне виявлення авторської свідомості через образ суб'єктивованого ліричного героя, який перебуває у полі драматизованих опозицій (людина і громада, людина й інша людина, особистість, людина і світ), що позначаються на долі поета. Твори цього жанру розробляли в християнській традиції. Литовська дослідниця В. Дауйотіте-Пакерене вважає, що, на відміну від філософської лірики, зорієнтованої на художнє пізнання істини, М. зосереджена на художньому аналізі душі, співвіднесеної з довкіллям, тому в таких творах домінують інтонації-роздуми, інтроверсії, кризь призму яких висвітлюються духовні категорії, фіксується потік свідомості, як у ліриці В. Стуса:

Нехай горить вогонь. Нехай горить.
Хай почекає час, аби в безчассі
я вдруге міг постати [...].

В. Мовчанюк на прикладі поезій Т. Шевченка тлумачить поняття «М.» як значно ширше, наділене жанрово-стильовими особливостями, а не жанрово-тематичними, притаманними філософській ліриці. Прийоми М. запозичені з практики вед, буддизму, християнства тощо, поширювались у східній ліриці, у релігійній творчості Григорія Богослова, Григорія Назіанзіна, в літературному просторі бароко (лірика А. Гріфіуса). Відомі канонічні поезії містика Х. де ла Круса (XVI ст.), написані в період контрреформації. У XVIII ст. М. опинилася на маргінесах літературного процесу. Лише завдяки поемам «Скарга, або Нічні роздуми про життя, смерть та безсмертя» Е. Юнга та «Елегії, написані на сільському кладовищі» Т. Грея вона набула ознак жанру, усунувши з поетичного простору оду. М. розробляли романтики: тему загадковості долі людини розкрито у ліриці А. Ламартіна («Поетичні медитації», «Нові поетичні медитації»), важливі філософські та соціальні проблеми висвітлені в окремих віршах О. Пушкіна, Є. Баратинського, М. Лермонтова, О. Фета, Ф. Тютчева, в доробку символістів (О. Блок), в поезії Р.-М. Рільке («Дуїнські елегії»), Т. С. Еліота («Чотири квартали») тощо. Типологічні ознаки М. виявляються в жанрах елегії, стансів, мініатюри, поезії в прозі тощо. М. спостерігають у ліриці Лазаря Барановича, Григорія Сковороди, поетів-романтиків, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, В. Самійленка, М. Вороного, П. Тичини, М. Рильського, М. Зерова, Є. Плужника, В. Свідзинського, М. Бажана, Л. Первомайського, Б.-І. Антонича, В. Мисика, Ліни Костенко, Л. Талалая, П. Мовчана та ін. Приклад М. з доробку І. Калинця:

підстереже нас
визволення мови
від несподіванки
онімієм

задля цієї краплі води
задля цієї краплі вина
задля цієї краплі крові
ми так довго мовчали
задля цієї
невимовної мови

Медіана (лат. *mediana*: середня) — велика цезура з постійним місцем у багатоскладових версах (гекзаметр, александрійський вірш, силабічний тринадцятискладник тощо), яка розмежовує їх на два рівних півверси:

Сніг передчасно розстав, // і поля зачорніли
з-під снігу [...] (М. Рильський);

Високий, рівний степ. // Зелений ряд могил [...] (М. Зеров);

Доборолась Україна //
До самого краю [...] (Т. Шевченко).

М. відрізняється від малої цезури чи словоподілу, тобто короткої паузи, що виникає під час читання кожного слова.

Медіатор (лат. *mediator*: посередник) — персонаж (актор), який впливає на медіацію, встановлюючи співвідношення між зав'язкою та фіналом міфічного чи епічного твору. М. здебільшого протистоїть антагоністу, хоч може діяти і разом з ним.

Медіація (лат. *mediatio*: посередництво) — розвиток сюжетної лінії, на який впливає медіатор; інтертекстуальна трансформація двох поєднаних ситуацій або сукупності протилежних ситуацій в оповідному просторі.

Медієвістика (лат. *medium aevum*: середній вік) — розділ літературознавства, який вивчає розвиток літератури від середньовіччя до XVIII ст. Відомі сучасні медієвісти в Україні — Вікторія Колосова, В. Кречотень, О. Мишанич, М. Суліма, Ю. Пелешенко, Л. Ушкалов, Ю. Ісіченко та ін. М. займаються також письменники, зокрема Вал. Шевчук — автор двотомної «Музи роксоланської» (2004, 2005).

Межигірський літопис — умовна назва пам'ятки української історіографії XVII ст., створеної між 1690—1707 в Межигірському монастирі. Очевидно, її автором був І. Кошаковський. М. л. входить до складу «Літописців Волині і України», у ньому йдеться про події 1393—1620, що відбувались на Київщині, Волині та Полтавщині, висвітлюється історія козацтва. Уперше текст надрукували у «Сборнике летописей, относящихся к истории Южной и Западной России» (К., 1888). Його вивчали А. Петрушевич, В. Іконников, П. Клепатський, Ю. Мицький та ін. Існує однойменний монастирський літопис (41 оповідання), що охоплює часовий проміжок 1608—1700, присвячений чернечому життю та почасті побуту Запорозької Січі.

Мезовірш, або **Мезостіх** (грец. *mesos*: середній, *серединний*, лат. *versus*: лінія, *риска*, *рядок вірша*, грец. *stichos*: *віршовий рядок*), — різновид акровірша, у якому в літерах середини рядка приховане певне ім'я або значення, що прочитується згори вниз або знизу вгору між рядками чи у межах верса. Наприклад, у вірші «Валентина» Е. А. По закодоване ім'я та прізвище адресата (Френсіс Сарджент Огуд). Вважається, що одним з перших звернувся до М. прихильник зорової поезії Оптаціан (IV ст.). Ця рід-

кисна форма у новітній українській поезії представлена у доробку В Самійленка

[] Щоб зараз же тебе познав *люд' Мила*
І гарна ти, що й кращої нема,
І між *людьми* ласкавіша всіма,
Нехай же буду я твоім поетом

Я з Музою — зберем ми сили всі,
І впевним *люд ми* лагідним сонетом,
Що вміє віддавати честь красі!

Поет, зашифровуючи ім'я *Людмила* в цитованому уривку сонета «Коли б твоєї вроди не хвалила », виходив із віршової традиції, що вже склалася в Україні за барокової доби, насамперед у курйозних віршах Так, у трактаті «Сад поетичний» Митрофана Довгалевського наведені М латиною Звертався до цієї форми й Іван (Йов) Величковський, назвавши її грескасимим віршем

МногАя Із СУщих Созда сеі твоРенІА
ДаДім ХеРуВимСькую ТОму піснь хВалення
МАю миру дати Радость І Соділовати слАдость

Виокремлен літери утворюють слова МАРІА ДІВА МАРІА та ІСУС ХРИСТОС

Мезода (грец *mesos середній, серединний*) — фраза між строфою та антистрофою, відмінна за віршовим розміром, використовувалася у хорових партіях грецької трагедії

Мезонім (грец *mesos середній, серединний і опута ім'я*) — слово, що за семантикою перебуває між двома антонімами всі — *декто* — ніхто, широкий — *широкуватий* — *вузькуватий* — вузький, білий — *срий* — чорний тощо

Мейзис (грец *meiosis зменшення*) — троп, який полягає у применшенні важливості прояву певної ознаки, явища, перебігу подій, кількості предметів Вживається з метою уникнення завищених оцінок (*ничого собі, грис скаржитися замість добре*), акцентування скромності мовця при вживанні деминутивів, характерного для фольклору, прози Марка Вовчка, А Тесленка, виразного самоприниження, поширеного в середньовічній літературі («Я, негідний звести очі на Вас» тощо), як пом'якшення категоричної оцінки за допомогою евфемизму або прихованої іронії І Качуровський не розрізняє літоту і М, вважає його різновидом гіперболи З таким припущенням не погоджується В Святовець («Поетичний синтаксис Стилістичні фігури», 2004), наголошуючи на суперечливому тлумаченні терміна у сучасному літературознавстві На його думку, М слід вважати широковживаною стилістичною фігурою, що займає середнє місце між гіперболою та літотою при виразненні скромності, поміркованості мовця

Мейстерзінгер (нім *Meistersinger майстер співак*) — середньовічний німецький поет і співак (XV—XVI ст), носій мської культури, передусім на півдні Німеччини Відомою була Нюрнберзька співова корпорація, до якої належали Г Фольц (прибл 1450—1515), Г Сакс (1494—1576) Відповідні школи з'явилися також в Австрії та Богемії Першим М вважається Конрад із Вюрцбурга (1225 — прибл 1287), автор поеми «Цсар Оттон із бородою», яку в 1915 переклав І Франко І Качуровський вважає цього німецького поета пізнім мнезингером, перекладав його на вірш «Де на рожу опадає »

Де на рожу опадає,
Хоч безвонний, дощ роси,

Любо й гоже	вислизас
Із бутона чар	краси,
Там сидати	хочеться пташкам
Й голосисто	заспівати,
Бо врочисто	й гарно там []

М спирався на заперечуваний досвід мнезингерів, поняття називало спочатку учасника «співочих братств», які існували при церквах Перше таке угруповання сформував Г Фрауенлоб (прибл 1250—1318) із Майсена Пізніше М об'єднувалися в цехові ремісничі корпорації із суворою ієрархією Новоприбулого називали учнем За пробну пісню він отримував перше звання — друг, за виконання чужих пісень — співак, того, хто був здатен до власних текстів застосовувати відомі мелодії, вважали поетом, а того, хто писав свій твір із власною мелодією, — майстром Діяльність М строго регламентувалася корпорацією визначалися тематика, строфіка, ритміка віршових творів, що складалися зазвичай із трьох строф, кожна з яких обов'язково мала заспів та два однакові ходи й виходили строфу з мелодією називали Топ, мелодію — *Weise* У репертуарі використовувалися лише бубийні, т.р. «биджатици», «мативи», «порушанья», «празиль» (табулятури) вважалось неприпустимим як щодо манери виконання пісень, так і в стосунках між М належними до одного цеху Р Вагнер в опері «Нюрнберзькі мейстерзінгери» відтворив атмосферу змагань тогочасних поетів Школи почали занепадати у другій половині XVI ст, коли з'явилися любовні пісні, фастнахтшпіль, але за інерцією проіснували до XIX ст Остання з них закрилася в 1875 у Меммінгені

Мелічна поезія, або **Меліка** (грец *melos пісня*), — давньогрецька пісенна поезія, яка виконувалася під акомпанемент ліри, супроводжувалася танцями, характеризувалася комбінуванням віршових розмірів та жанрів — епіталам, гіменів, заплачок (френів), гіпорхем (танцювальних пісень), парфеній, просодій, гімнів тощо Період її розквіту припадає на VI—V ст до н е Розрізняли хорову М п, породжену культовими дійствами (Піндар), та сольну, або монодійну, що стосувалась особистого життя людини (Сапфо, Анакреонт) Платон зауважував, що «мелос складається з трьох частин, власне слова, гармонії та ритму» Поет не лише писав текст, а й подавав до нього музику, шукав відповідний танець Відомими авторами М п були лєсбосець Терпандр (друга половина VII ст), який жив у Спарті, виконував сольні ноти (релігійні піснеспіви) у супроводі кіфари, аркадієць Клон, житель Фів, творець авлодичних номів під акомпанемент флейти, критянин Фалес, який, живучи у Спарті, ввів нові розміри в гіпорхеми та пррхуи (танцювальна пісня на честь бога війни Ареса), відомий у палаці афінського тирана Гпарха арголдець Лас — автор першого керівництва з музики, який після Аріона розвинув дифірамб, збагатив його звуковими ефектами, так званими ласістами Іхню поетичну спадщину, крім одного фрагмента твору Терпандра, втрачено Краще збереглися зразки хорової М п (Алкман, Стесіхор, Симонід Кеоский та ін), використовуваної під час урочистостей З другої половини VI ст мелічні поети починають прославляти не лише богів, а й людей, запровадивши енкомі (Івк) та епіккі (Піндар), присвячені переможцям спортивних змагань

Мелодекламація (грец. *melos*: тсня і лат. *declamatio* вправа в ораторському мистецтві) — читання віршів та прозових творів (уривків) під музичний супровід

Мелоди (грец. *melodos*) — візантиські релігійні пісні, назва яких походить від імені їх автора Романа Мелода, або Солодкостпвця (VI ст)

Мелодика вірша (грец. *melōdikos stivchij i versus* млія, риска, рядок вірша) — вияв версифікаційної інтонації, співвідношення музичних і словесних елементів у поезії, гармонійна модуляція тону голосу в поетичному мовленні (зниження — підвищення), що розгортається в річці інтонаційно-синтаксичної організації вірша М в охоплює поняття мелодії, мотиву як складника мелодії, аналогічного стопи (О Должанський), поліфони, гармонії, евфонії, ономагопії тощо Такі зміни використовуються для характеристики й протиставлення окремих складів (музичне складоакцентування), слів (музичне словоакцентування), типів речень і логічного членування окремих слів і синтагм М в має більше виражальних можливостей у танцювальних мовах (китайська, в'єтнамська та ін), ніж в акцентних Німецький фонетист Е Зіверс (XIX ст) спостеріг, що будь-який вірш може бути створений у межах єдиної авторської мелодики Він запропонував використовувати метод мовових реакцій, за допомогою якого виявляють інтонацію, зафіксовану більшістю реципієнтів Пізніше його концепцію критикували А Геслер та С Бернштейн Б Ейхенбаум, спираючись на тип інтування вірша, зумовлений метричною, синтаксичною, семантичною організацією і незалежний від конкретного втілення, виявив три його типи — декламативний, наспівний і говірний, з'ясував, що наспівний вірш — найпоширеніший у поетичному мовленні На його думку, існують два прийоми «мелодизації», що можуть поєднуватися «використання певних вибраних інтонацій та їх сполук» і «побудова періодів на підставі синтаксичного паралелізму» Такої позиції дотримувалися М Гаспаров, який виявив два різновиди М в у віршуванні, назвав їх мікромелодикою та макромелодикою, вказавши на те, що при членуванні верса (рядок, двоверс, чотириверс тощо) на його середині голос зазвичай підвищується, а наприкінці — знижується Так само в середині віршового рядка на слабонаголошених стопах голос підвищується, на сильнаголошених — знижується Збіжність і незбіжність такої інтонації з інтонаційним рухом синтаксису втворює складний мелодійний малюнок віршового мовлення Така тенденція розвивається завдяки різним типам речень (питальні, спонукальні, розповідні) або використанню періодів, паралелізмів, антитез, повторів тощо В Жирмунський порушував проблему М в з позиції не системи інтонації, а манери інтування, що залежить від «художньо-психологічного завдання, здійснюваного в єдності прийомів стилю» В Холшевников переглянув погляди обох дослідників, дійшовши висновку про існування лише наспівного та говірного віршів Проблема М в надавалося менше уваги, ніж ритмиці, що засвідчує тактометрична теорія О Квятковського, яку коригували Л Златоустова, В Панов, С Софронова В Васіна-Гросман розглядала віршові мелодії, порівнюючи їх із музичними ладгармонійними особливостями Сучасні мелодекламації підтверджують такі спостереження на прикла-

дах збіжності квадратних мелодійних структур із ритмоструктурами чотиристопного ямба чи хорей У поетичній практиці відомі приклади, коли мовні інтонації переходили в музичні, і навпаки, що підтверджували барди, трубадури, кобзари, акини Гармонійне поєднання музики мовленнєвих інтонацій характерне для кларнетизму Хоча М в є одним із компонентів інтонації, їх не слід ототожнювати, адже у мовленні вона відмінна від музичної мелодії, не має чітко регламентованого темпу, характеризується висотою звучання голосних звуків, співвідношенням та послдовністю цієї висоти, протяжністю або стилістико вимовляння, паузами, застосуванням емпатичних наголосів Мовленнєві тони зазвичай позбавлені тональної визначеності, натомість музичні фіксовані на строго визначеній висоті У мовленні також немає визначеної тяглості, притаманної музиці

Мелодрама (грец. *melos* тсня і *drāma* дія) — сценічний жанр, близький до опери, поширений в Італії та Франції XVII—XVIII ст, з середини XVIII ст драматичний твір, в якому діалоги та монологи дійових осіб супроводила музика Зразком М того часу був «Пігмалон» Ж Ж Руссо (1770, музика О Куаньє), автор обгрунтував цей жанр у «Листи панові Бернею про музику [] З 1797 термін «М» набув антикласицистичного змісту Першим композитором М вважають чеха І А Бенду — автора дуодрам, тобто музичних п'єс на дві дійові особи «Ариадна на Наксосі» (1774), «Медея» (1775), «Пігмалон» (за Ж Ж Руссо) Його починання розвинули Р Шуман, Ф Ліст, А Арєнський, З Фібіх, Л Челєнський, В Нєсєдл та ін композитори У XIX ст М називали антитетичний трагікомеди, закорінений у міщанській драми та готичному романі різновид літературної п'єси з відвертою, розрахованою на «навного глядача» морально-дидактичною настановою, гострою інтригою, напруженим конфліктом із багатьма ускладненими сюжетними вузлами (вбивства, отруєння, пожежі тощо), гіперболізованим зображенням пристрастей (сльозливисті) закоханого героя та цнотливої героїні з ледь окресленими психологічними характеристиками, різким протиставленням на добрих і лихих персонажів, доброчинців й авантюристів, позірним моралізаторством, ефектною розв'язкою, як у драми «Прозєрпина» (1798) Й-В Гете Особливі популярності М набула під час французької революції 1789—94, розрахована на рецепцію невібагливої публіки багатокатна «історична комедія» «Монастирські жертви» (1791) Ж Монвеля, «Злочинна мати, або Другий Тартюф» (1792) П О Бомарше Пригнічені чесноти, базовані на ідеях руссоїзму, були протиставлені розпусти та підступності цивілізованого світу, що позначилося на творчості Г де Піксерєкура — «короля бульварів», «Шекспіра мелодрами», автора понад 100 п'єс та їх теоретика у драмах «Віктор, або Дитя лєсу», «Сєлна, або Дитя таємниць», «Христофор Колумб», а також у творах «Германштадський лєс, або Оманлива дружина», «Сорока-злодійка, або Служниця із Пальє» Л Ш Кєньє Нові акценти у М з'явилися у 20-ті — 40-ві XIX ст, коли бурхливі конфлікти романтизованого драматичного дійства стали завершуватися happy end'ом «Тридцять лєт, або Життя гравця» (1827), «Ламмермурська наречена» (1828) В Дюканжа, «Рибалка Гаспардо» (1837), «Пастух Лазар» (1840) Ж Бошард, «Робітник» (1840) М Ф Сульє, «Два слюсарі» (1841), «Паризький ганчрник» (1847)

Ж Пя Особливості М позначилися на творчості В Гюго («Марія Тюдор», «Рю Блаз»), О Дюма-батька («Річард Дарлінгтон», «Антоні», «Нельська вежа»), а також вікторіанців В Філіппа, Дж Сімса, на доробку Ш О Кейсі («Юнона і Пава»), А Міллера («Про гріхопадіння»), на практиці мюзиклів, як-от «Вестсайдська історія» (1957) за текстом А Лоуренса, музикою Л Бернстайна У Росі жанр М поширює завдяки Є Фоміну (музика) та Я Княжніну (автор тексту «Орфей», 1792) Однак у Російській імперії на твори вплинули монархічні тенденції п'єси М Кукольника («Рука Всевишнього врятувала батьківщину», «Князь Михайло Снопін-Шуйський», «Роксолана», «Іван Рябов — рибалка архангелогородський», «Князь Даниїл Холмський»), твори Р Зотова — автора понад 100 нині не відомих драм, М Полевого та ін, які сприяли формуванню творчості О Островського («Бідність не порок», «Ліс», «Пісня любов», «Без вини винні») В українській драматургії М вивчали П Хропко («Українська драматургія першої половини ХІХ ст.», 1972), В Івашків («Українська романтична драма 30—80-х років ХІХ ст.», 1990) та ін Твори цього жанру набули побутово-етнографічних ознак «Чорноморський побит на Кубані» Я Кухаренка, «Купала на Івана» С Писаревського, «Любка, або Святання в с Рихмах» П Котлярова, «Підгоряни» І Гушалевица, «Гнат Приблуда» С Воробкевича, «Помста, або Загублена доля» О Суходольського, «Нещасне кохання» Л Манька, «Загублений рай», «Кохайтесь, чорнобриві» та ін І Тобочного, «Повернувся з Сибіру», «Олена», «Жертви (В підвалі)» та ін Любові Яновської, «Катерина Чайківна» Надії Кибальчич, «На громадській роботі» А Яворенка Ці п'єси висвітлені в дисертації «Ідейно-художнє шукання в українській драматургії кінця ХІХ — початку ХХ століття (проблематика, жанри, характери)» (2007) Алли Захарченко У твори вводили й соціальні акценти, притаманні увяленню народників про літературу «Наталка Полтавка» І Котляревського, «Назар Стодоля» Т Шевченка, «Чумаки» С Руданського, «Запорожець за Дунаєм» С Гулака-Артемівського, («Циганка Аза»), «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М Старицького, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М Кропивницького За поверховість зображення характерів та змісту М критикували Г-Е Лессінг, М Гоголь, М Щепкін, І Карпенко-Карий, П Саксаганський, І Франко Відновити жанр спробував А Луначарський, вводячи його сюжетні колізії в річці «класового» трактування драматургії «Канцлер та слюсар» (1921), «Ведмеже весілля» (1923), «Отрута» (1926) Він же сприяв формуванню театру «Романеск» (М, 1922—23) Своє бачення М намагався реалізувати Л Лунц («Бертран де Борн», 1923 «Поза законом», 1929) Р Роллан, аналізуючи творчі спадщини Софокла («Цар Едіп»), В Шекспіра («Макбет», «Гамлет», «Король Лір»), прагнув наблизити М до життєвих страждань людини, вважаючи, що «немає важчого й величнішого завдання над створення достеменно поетичної мелодрами» Жанр у середині ХХ ст втратив популярність, але наприкінці 50-х ХХ ст спостерігалось його пожвавлення, зокрема у доробку О Арбузова («Іркутська історія», «Таня», «Старомодна комедія»), А Салінського, А Володина та ін, а також українських драматургів І Рачади («Полінь — гірка трава»), В Канівця («Відавали батька в прийми»), В Фольварочного («Вода з отчої криниці») Особливості М використовують у кінематографії від-

омі кінорежисери Дж фон Штернберг, Д В Гріффит, А Корда, Є Гофман та ін М також іронічно називають недосконалі штучні драми в яких глибока конфліктів підмінена зіткненням банальних психологічно примітивних пристрастей

Мелопе́я (грец *melos* *пісня* і *poieō* *роблю*) — у давньогрецькій поезії — танецьна пісня, яку виконували аед під музичний акомпанемент у колі танцівників

Мелотиполо́гія (грец *melos* *пісня*, *typos* *відбиток*, *зразок*, *форма* і *logos* *слово*, *вчення*) — метод музичної фольклористики, спрямований на визначення основних мелодичних типів у межах жанру, обрядового циклу пісень, локальної пісенної традиції тощо Передбачає дослідження форми мелострофи, її ритмічної та інтонаційної структури, складоритмічної формули, системи ладових констант, сюжетного типу тощо Кожний локальний пісенний традиції притаманний особливий набір таких компонентів Консервативність музичного елемента уснопетичної творчості спричиняє розгляд її жанрової, циклічної, місцевої М у контексті узагальнення розвитку музичного мислення певної етнокультури

«Мельпомéна» — російськомовний театральний журнал, названий за іменем однієї з дев'яти дочок Зевса та Мнемозини, музи трагедії Мельпомени (Одеса, 1918—19) У ньому друкували статті зі сценічного мистецтва («Без репертуару», «Театр і революція», «Під рунами старого театру», «Воскресла минувшина» Е Варнеке, «Театр у Христі» Б Глаголіна), твори А Аверченка, О Вертинського та ін, а також розвідки, присвячені українському театру «Український театр», «Мастак великий П К Саксаганський» Тіберія Горобця (псевдонім О Кузьмінського), «Пам'яті І М Штешенка» А Ардова, «Четвертий Рим (Лист з Києва)» Л Нікуліна, мемуари «Мої спогади про Марка Лукича Кропивницького» О Сулова тощо

«Мельпомéна Таврійська» — фестивалі різних українських театрів, запроваджені наприкінці ХХ ст під час «Таврійських ігор», скоординовані Херсонським українським драматичним театром ім М Кулша, їх вистави характеризує високий рівень сценічного виконання Домінують у конкурсі спектаклі за п'єсами М Кулша «Маклена Граса» (Тернопільський український музично-драматичний театр ім Т Шевченка), «Мина Мазайло» (Миколаївський український театр драми та музичної комедії) Вистави супроводжуються науковими конференціями, присвяченими творчості драматурга, та проведенням «Дня Кулша» Ставлять спектаклі й за п'єсами інших драматургів — «Свічине весілля» І Кочерги (Луганський український музично-драматичний театр), «Принцеса Брамбіла» Е-Т-А Гофмана (Одеський український музично-драматичний театр ім В Василька), «Желло, Доллі» Д Германа (Херсонський український музично-драматичний театр ім М Кулша) тощо

Мемора́т (лат *memoria* *пам'ять*) — усна оповідь, в якій наведено спогади наратора про події, очевидцем або учасником яких він був В Сидов, запроваджуючи цей термін у праці «Категорії прозових фольклорних творів» (1948), застерігав, що йдеться про писемну традицію, яка може стати усною за умови, якщо народ осмислює свою історію, звичай, передає їх з покоління на покоління, через що оповідь знає значних стилістичних та змістових змін Таким

чином індивідуальний досвід стає билицею, переказом або легендою, переростає у квазімеморат, втрачаючи особистісні ознаки

Меморіал (лат. *memorialis пам'ятний, від memoria пам'ять*) — документ, в якому увічнено пам'ять про національне та суспільне життя, видатних людей та історичні події

Мемуари (франц. *memoires спогади, від лат. memoria пам'ять*) — жанр, близький до історичної прози, наукової біографії, документально-історичних нарисів, нотатки про події минулого, свідком чи учасником яких був автор. Має високий ступінь достовірності. М називають також сповідальну прозу. Засновником жанру вважають Ксенофонта — («Анабазис Кіра», 401 до н. е.). З урахуванням його досвіду написані «Нотатки про Галльську війну» Юлія Цезаря, «Історія моїх поневірян» П'єра Абеляра, «Нове життя» Данте Аліґ'єрі, «Бабурнаме» Бабуря, «Поезія і правда мого життя» Й.-В. Гете, «Сповідь» Ж. Ж. Руссо, незавершені «Десять років у вигнанні» мадам де Сталь, «Люди, роки, життя» І. Еренбурґа та ін. Цю традицію використовували також Б. Челліні, Л. Сен-Сімон, Я. Собеський, Г. Л. де Боплан, Стендаль, Г. Гейне, І. Тургенев, В. Короленко, А. Франс, Р. Тагор, Е. Хемінґуей, К. Паустовський. Визначальною ознакою жанру є суб'єктивне поцінування автором відтворених історичних реалій із вибірковою залученням необхідних документів, неповнота інформації, інколи одностороннє подання. Історична достовірність часто поєднується з художнім домислом, фактографічністю, подвєвств може виявитися штучною, приховувати подвійний погляд письменника, який свідомо чи не свідомо залежить від власних або корпоративних інтересів. Інколи особа автора опиняється в центрі оповіді, інколи — усувається на маргінесі тексту. Особливості цього жанру можуть використовувати для містифікацій. М розмежовують на об'єктні (спрямовані на доквілля, екстравертивні) й суб'єктні (інтровертивні), синтетичні, в яких поєднані обидві тенденції. Найпоширенішою формою М є листи (єпистолярна спадщина Лесі Українки, М. Хвильового, М. Рильського, О. Олеса, О. Ольжича, В. Стуса та ін.), в яких адресант розмірковує над подіями сучасності, щоденники (П. Тичини, М. Драй-Хмари, Остапа Виши, В. Симоненка та ін.), в яких поточні факти фіксуються у хронологічному порядку, їм дають особистісну оцінку, часто не призначену для розголосу, записники (С. Васильченка, Варвара Чередниченко та ін.), що були сукупністю принагідних нотаток. Складнішою жанровою формою вважають літературний портрет, в якому відтворено не так біографію певного героя, як особливі події та риси, характерні для зображуваної особи («Письменники зблизка», «Непередбачені зустрічі» М. Рудницького, «Київські зустрічі» В. Кретеви́ча, «На калиновім мості» П. Панча, «Червоний Парнас» В. Минка, «Розповідь про неспокій» Ю. Смолича, «Думи і спогади» М. Бажана, «Зустрічі і прощання» Г. Костюка тощо). Близькими до М є есе Є. Маланюка, Ю. Шереха, У. Самчука та ін. Кожна зафіксована думка письменника може розкрити секрети його творчої лабораторії, естетичні вподобання, особливості світогляду, літературний та життєвий контекст творів. Тому М важливі не лише для текстологів, а й для літературознавців, читача-нефахівця. Історію цього жанру в українському письменстві

розпочинають від киеворуської доби, від літописів, «Книги шляхів і ловів» Володимира Мономаха, прочанської літератури. З'явилися М і в добу бароко (Ілля Турчиновський, «В пам'ять дітям своїм і внукам, і всьому потомству», «Странствованія Василья Григоровича-Барського по святимъ местам Востока с 1725 по 1747 г», козацькі літописи). Значний інтерес викликає «Усне повествование бывшего запорожца [] Коржа» (1842) про зруйнування Запорозької Січі російськими військами. Важливі донині спогади І. Вернета про Григорія Сковороду, М. Щепкіна про І. Котляревського тощо. Т. Шевченко («Журнал») започаткував новий етап розвитку українських М, які використовували П. Кулш, М. Костомаров, Ганна Барвінок, О. Петров у спогадах про Кирило-Мефодіївське братство, Я. Головацький («Пережите і перестраждане», 1885) — про «Руську триціцю». Популярними були спогади Я. Полонського, М. Костомарова, М. Новицького, Л. Жемчужникова, І. Тургенева, О. та Ф. Лазаревських про Т. Шевченка, надруковані у колективних збірниках «Спогади про Шевченка» (1958), «Спогади про Тараса Шевченка» (1982). Помітний внесок у розвиток національних М зробили М. Драгоманов («Австроугорські спомини», 1892), Христина Алчевська («Передумане і пережитое», 1912), О. Барвінський («Спомини мого життя», 1912—13), Софія Русова («Мої спомини 1861—1915»), М. Білинський («З минулого-пережитого 1870—1888»), М. Мочульський («З останніх десятиліть життя Івана Франка 1896—1916 Спогади і причинки»). Постать І. Франка стала однією з центральних в українській мемуаристиці ХХ ст., про що свідчать збірники «І. Франко у спогадах сучасників» (1972), «Спогади про Івана Франка» (1981). Цінними є й опубліковані спогади про Лесю Українку, Ольгу Кобилянську, М. Коцюбинського, В. Стефаника та ін. Осмисленню історії «корифеїв українського театру» та сценічного мистецтва сприяють «Мої театральні згадки» (1928) М. Садовського, «Шляхами життя» (1930) П. Саксаганського, «Минуле українського театру» (1953) І. Мар'яненка, «Мої стежки і зустрічі» (1957) Софії Тобілевич. На початку ХХ ст. поширюються автобіографічні записки на зразок «Спогадів слідчого» Д. Марковича, «Записок лікаря» М. Левицького. Набувають актуальності матеріали, присвячені визвольним змаганням 1917—21 («Галичина в рр. 1918—1920» М. Лозинського, 1922, «Чорні рядки» А. Чайковського, 1930, тритомні «Спогади» Н. Махна, 1929, 1936—37). У 20-ті ХХ ст. з'явилися М-мініатюри, часто подібні до новел «З літ дитинства» А. Заливчого, «В бур'янах» Мирослава Ірчана, «З минулого» В. Сосюри тощо. Українську літературу поповнили М репресованих радянською владою письменників Б. Антоненка-Давидовича, Наталі Суровцевої, О. Коржа, І. Сенченка, Л. Крушельницької, Г. Снепрьова та ін. Про них згадували їхні сучасники «Меморіал» С. Голованівського, «Від зорі до зорі» П. Дорошка, «Пам'яті пекучий біль» С. Жураховича, «В Стус у житті, творчості, спогадах і оцінках сучасників» (колективний збірник). Низка творів змальовує поневіряння в еміграції «Від Зинькова до Мельбуерна» Д. Ниченка, «Від Гуляй-Поля до Нью-Йорка» А. Гака (Задєки) тощо. Серед різновидів М виокремлюють повість («Дороги моїх днів» В. Поліщука, «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок» В. Дрозда, «Повість мого життя» Зінаїди Тулуб), роман («Ро-

ман пам'яті» Т Масенка, «Третя Рота» В Сосюри), спогад («Спомини» М Грушевського, «Спогади про Михайла Драгоманова» Олени Пчлкі, «Спогади про неокласиків» Ю Клєна, «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Планета Ді-Пі» У Самчука, «Розмови по дорозі до себе» І Кошелєвця, «МУР і я в МУРі Сторинки зі спогадів []» Ю Шєрєха, «Спомини в біографії» Б Бойчука, «Коринія Спогади про автора роману "Вир" Григорія Михайловича Тютюнника» Гр Тютюнника, «Визначні, відомі та "інші"», «Ламані-переламані і щасливі» В П'янова), щоденник («Щоденник» В Винниченка, «Сторінки щоденника» О Довженка, «Щоденники 1940—1980» О Ізарського), діалог («З матір'ю на самоті» М Сома)

Менєстрєль (франц. *menestrel*, від лат. *ministeriumis* той, хто перебуває на службі, з *minister* слуга, помічник) — середньовічний мандрівний співак, музикант, актор, іноді трикстер, пізніше — професійний поет, відомий у Франції та Англії у XIII—XIV ст, інколи брав участь у військових походах свого сеньйора, стаючи його історіографом. На відміну від трубадура й трувера не обов'язково писав вірші чи пісні сам, часто використовував твори інших авторів, поширював куртуазну літературу. З XIV ст М називали звичайних музикантів, переважно городян, які мандрували по селах, грали на ярмарках, формували цехові корпорації — менєстранді (паризька існувала з 1321 до кінця XVIII ст) та гільдії (лондонська заснована в 1469), підтримували зв'язки з вагантами. М поширювали новини, брали участь у повстаннях. Вота Тайлера (1381), Джека Кеда (1450), часто переслідувалися владою й церквою. Нині поняття вживають у переносному значенні «співець», «поет».

Менєстрєльські вистави, або **Театр менєстрєлів** (франц. *menestrel*), — жанр драматургії, поширений у другій половині XIX ст у літературі та театральному мистецтві США, у творах якого були актори виконували гротескні ролі «негрів», заробляючи гонорари на стилізації пісень, танців гумору рабів-афроамериканців. Жанр започаткований у 1843 очоленою музикантом і композитором Д. Емметтом групою «Вінгпєрські менєстрєлі». Розквіту досяг у 50—70-ті XIX ст, коли з'явилися трупі «Менєстрєлі і Кентуккі», «Мелодисти з Конго», «Справжні менєстрєлі Крісті» та ін, куди як акторів не допускали чорношкірих і жінок. На межі XIX—XX ст М в перетворилися на жанр розважальної музичної комедії, що проіснувала до 1940, хоча окремі її прихильники (Е. Кантор, Е. Джонсон, Ф. Тінні, Л. Гольц) дотримувалися жанрової традиції й пізніше М в еволюціонували від довольної форми до сценічної структурованості, що передбачала сталий склад виконавців, обов'язкову наявність ведучого та основних коміків. Тамбо і Боунза, прізвиська яких походили від назви тамбурина і кастаньєт, групи співаків, танцюристів, що мали розігрувати або пародіювати сценки з негрського життя чи відомих п'єс. Вистава починалася з обміну саркастичними дотепами всіх акторів, які розташовувалися на сцені півколом. Перша дія завершувалася запальним танком, друга дія (оло) асоціювалася з естрадним дивертисментом з акробатичними етюдами. Наприкінці виконувалася бурлескна п'єса. Афроамериканці до театру менєстрєлів ставилися негативно. Його розглядають як естетичний феномен, де синтезоване європейське й африканське мистецтво.

Мєніппєя — крайня свобода сюжетної вигадки, фантастика, провокативна ситуація поєднані з випробуванням «правди» її носія — письменника, філософа, мудреця, що сприяють формуванню міжового світоглядного універсализму, особливі топографії, в якій ідеальний план зміщено із низьким, профанним Термін історичної поетики, запроваджений М. Бахтіним («Проблеми поетики Достоевського», 1963), що походить від імені сирійського філософа-кінька Мєніппа (друга половина III ст до н. е.). Дослідник створив поняття за аналогією до поняття «єпопея», застосовував його на позначення особливого ставлення автора до зображуваної дійсності, що має ознаки сатири, профанації, панібратства, карнавалізації тощо. Він урахував також характерні ознаки «серйозно-сміхової» мєніппової сатири, трактував пам'ять жанру не лише у проєкції на минуле, а й на майбутнє як історичну передумову сформованого, але за нової доби незавершеного роману та романизації літератури. М. Бахтін вважав, що значення М розкривається не в межах поетики, а в її поєднанні з філософською естетикою, моральною, христологічною онтологією, з урахуванням конкретно-історичної сучасності. Термін він застосовував і щодо дефініювання жанру чи елементів суміжних або споріднених жанрів на зразок діагриби, сократичного діалогу, сатурналії, агіографії тощо, а також творів письменства, жанри яких відрізнялися від назв, даних авторами (поема «Мертві душі» М. Гоголя). Досліджуючи це явище, М. Бахтін пов'язував несподівані твори — античну сатиру Лукіана і Варрона й романи Ф. Достоевського та «Мертві душі» М. Гоголя, «Згарбузіння божественного Клавдія» Сенєкі-молодшого — з оповіданням «Бобок» Ф. Достоевського, усі ці твори — з давньохристиянськими пам'ятками писемності. М. й інші «серйозно-сміхові» жанри, на відміну від класичного епосу і трагедії, використовують новий тип серйозності у зв'язку митця із зображуванним довіданням, дають змогу перейти із епічного світу у романний. Потребу запровадження такого терміна підтвердила літературна практика, засвідчена творчістю Апулея, Ф. Рабле, Дж. Свіфта, М. Гоголя, М. Салтєкова-Щєдріна, Остапа Вишні, Ю. Андруховича та ін. Міркування М. Бахтіна спрямовувалися на з'ясування релігійно-філософських уявлень про незавершеність, недосконалість космосу та людини, що закладалися в основу М. та будь-якої сатири. Такі уявлення передбачав Ф. Шіллер («Про наївну та сентиментальну поезію», 1795—96), цієї позиції дотримувався Ф. Рабле, пишучи вивпнений карнавальним сміхом роман «Гаргантюа і Пантагрюель». Ідеї М. Бахтіна спонукали до критичного перегляду літературознавчих тлумачень мєніппової сатири, роману в інтерпретації, наприклад, Г. Лукача, усунення з них спекулятивних нашарувань. Його концепція виявилася суголосною «анатомії» Н. Фрая («Анатомія критики», 1957), «деструкції» метафізики М. Гайдеггера, філософської герменевтики Г.-Г. Гадамера.

Мєніппова сатира, або **Мєніппова сатура**, — філософсько-сатиричний жанр античної літератури, у творах якого вільно поєднані вірші та проза, високий і низький стилі, натуралістичні й фантастичні елементи, відбувається одночасне цитування епосу, трагедії і комедії. Поняття пов'язують з іменем філософа-кінька Мєніппа (друга половина III ст до н. е.) із

сирийської Гадари, який спирався на прийом сократівської іронії у прозовому діалозі, переінакшуючи його на суцільне глузування, блазнівальний гумор Він також використовував диатрибу, соллоквиум (Антистен, Бюен Бористенід), логисторикус, запровадження, за версією Цицерона, Гераклідом Понтиком (IV ст до н е), симпозіон З його спадщини збереглися тільки заголовки творів («Продаж Діогена», «Аркесілай», «Бенкет», «Листи від імені богів», «Викликання мертвих», «Народження Епкура», всього тридцять) Досвід Меніппа продовжили Лукан (діалоги «Меніпп», «Ікароменіпп», «Бесіди у царстві мертвих»), Марк Теренцій Варрон («Меніппові сатири», до 600 фрагментів), який одним з перших вжив поняття «М с», Сенека-молодший («Аполокитосис», «Згарбузіння божественного Клавдія») та ін Йх приваблював жанр філософської сатири із своєрідним перемішуванням серйозних та комічних мотивів, інтелектуальною пародією, витворенням химерного, часто одивненого середовища діяльності персонажів (сходження в потойбіччя, політ у небо, оживлення царства мертвих тощо), притаманне сміховій культурі перевертання усталеної шкали цінностей, запровадження вільної від літературних нормативів сюжетної лінії Поряд із філософсько-етичною М с розвивалася й аретологічна (аретологія), а також сатура, яку Квінтіліан вважав набутком римського письменства, так званий грецький роман «Сатирикон» Петронія, «Метаморфози» Апулея, сатири Горація, Ювенала, навіть «Розрада філософією» Боєція, «Весілля Меркурія та Філології» Марціана Капеллі Антічна М с видається протиставленням і доповненням епопеї, джерелом майбутньої романізації європейської прози Жанр був відроджений у Франції під час релігійних воєн XVI ст у вигляді гострих, дошкульних сатир, об'єднаних в анонімному популярному збірнику «Меніппові сатири» (1594) У ньому представлені твори каноніка Ж Леруа, поета й адвоката Н Рапена, юриста П Піту, поетів Ф Креґьєна, Ж Пассера, Ж Дюрана Твори викривали спроби Католицької ліги скликати Генеральні штати (1593) і обрати короля зі свого кола За зразком цього жанру М Бахтін запровадив у літературознавство термін «меніппея», М с наявна і у фольклорі, зокрема українському, у спадщині мандрованих дяків, «низового бароко», Г Некрашевича, І Котляревського, Г Квітки-Основ'яненка, Т Шевченка та ін Її традиція стала одним із джерел формування комедій М Куліша, усмішок Остапа Вишні, пародіювання Едварда Стрихи, «химерної прози» (М Йогансен, О Ільченко, В Земляк, В Міняйло, С Гуцало) До цього жанру належать «Рекреації» та «Московлада» Ю Андруховича, «Москва-Петушки» Вен Єрофєєва

Ментальність (*лат mentalis розумовий*) — глибинний рівень колективної та індивідуальної свідомості й несвідомого, зумовлений генетикою, етнічною традицією, культурою, особливістю соціальних структур, сукупність настанов щодо діяльності людини Поняття у 1856 ввів у науковий обіг англійський дослідник Р Емерсон Концепція М спростовувала традиційний європоцентризм, логоцентризм, прогресистське бачення історії, акцентувала на особливостях різних типів реалізації людини національного, тоталітарного, європейського, африканського, азійського, античного, середньовічного, ренесансного, романтичного, бюрократичного, пов'язувала раціоналі-

зовани форми свідомості й інституції (наука, релігія, філософія тощо) із неусвідомленими культурними кодами Поняттям «М» стали оперувати у гуманітарних дисциплінах франкомовних країн К Леві-Брюль («Менталітет примітиву», 1922) виявив два різновиди цього поняття — дологічний та логічний, засвідчені неспівмірністю мислення австралійських та африканських племен з європейським, що тяжіє до силового поля протилежностей Ж Лефевр обрав за об'єкт свого дослідження колективну М, власне психологію мас, аналізуючи паніку, що охопила французькі села в 1789, коли страх, спричинений революцією, набув руйнівної сили На його думку, йшлося про колізію колективної та індивідуальної М, потрактовані ним на підставі узагальнення біологічної природи Засновник школи «Анналів» Л Февр та його однодумці і послідовники (Ф Бродель, І Мейєрсон, З Барбу, Р Мандру, Е Панафські та ін), спростовуючи біологізаторські уявлення про М, приділяли увагу історичній та соціоісторичній психології У маніфесті «Нових анналів» Л Февр наголошував, що аналітичне мислення, спосіб світосприймання та динаміка переживання закоринені у чітко не усвідомлюваних глибинах психіки людини, які зумовлюють її поведінку, долю та історію, визначають думки, почуття, цінності, жести Ментальним структурам властива відносна сталість, схильність до спротиву соціальній та ідеологічній експансії, функція збереження унікальних властивостей індивіда, етносу тощо Такі спостереження суголосні з міркуваннями психоаналітика Е Фромма («Втеча від свободи», 1941), який спостеріг, що будь-які істотні зрушення в соціальній, політичній, економічній сфері вважаються продуктивними, якщо їх адекватно сприймає кожний член суспільства Пізніше К-Г Юнг підтвердив ці спостереження з позиції аналітичної психології й теорії архетипу М вказує на фіксовані у мові внутрішні зв'язки між індивідуальним і колективним буттям, виявляє етнічні основи, що мають неповторні культурно-історичні особливості, моделі світобудови з відповідними звичаями, традиціями, мовою, усною та писемною творчістю тощо Різною М пояснюють стриманість шведів порівняно з енергійністю італійців, раціональність англійців-позитивістів й емоційність радіоцентричного українця Кожне національне мистецтво відображає М народу Так, для українського письменства характерні емоційність, чуттєвість, тонкий ліризм, артистичність, прагнення до гармонії, розчулення, переживання «антеїзму», дотримання настанов калокаґатії, шанування родинних цінностей Така «філософія серця» зумовлена давніми традиціями рільничої культури, впливом мальовничих краєвидів лісоостепу та степу (з огляду на що дещо іншим є М горян — гуцулів, бойків, лемків, життя яких пов'язане із скотарством) У М українців переважно дається взнаки брак внутрішньої дисциплінованості, відсутність добре продуманої стратегії, коли йдеться про глобальні проблеми, невизраєне тяжіння до безкраю («боязнь форми», на думку М Шлемкевича), характерне обстоювання особистої свободи і ясраво виявлений індивідуалізм Це спричиняло те, що українці не завжди адекватно відповідали на виклики історії, їх органічне прагнення до волі не було реалізоване в минулому І Франко, Леся Українка, «неокласики», представники «Празької школи» вживали

конструктивних заходів щодо дисциплінування національного кардіоцентризму, надаючи донісійській стихії ознак аполлонізму М виявлена в доробку футуристів, Ю Тарнавського, Б Бойчука (Нью-Йоркська група), незважаючи на те, що вони її відкидали. Ї можна розглядати також як специфіку ідентичності письменника, зміна якого інколи згубна для його творчості. Так, романтик за типом свбтосприймання Ю Яновський зазнав художньої поразки коли на вимогу вульгарної соціологічної критики переписав свій роман «Жива вода» на псевдореалістичний «Мир». Поняття «М» виявилось універсальним, притаманне й постмодерністам. Так, М Фуко («Археологія знання», 1969) отожднював М з епистемою, переносив акцент із психології на дискурс, висловлював сумнів у доцільності суверенності колективної свідомості, яка ніби уніфікує поле історії, хоча Л Февр і Д Бродель, обстоюючи всеохопний синтез суспільствознавчих наук та принцип історизму, прагнули дотримуватися аналітичного різноманіття та дискретності при трактуванні таких неприйнятних для постнекласичного свбтосприймання понять, як «дух», «душа», «індивід» тощо.

«Меркюр де Франс» — літературний журнал, заснований А Валетом (1890, з 1905 — двомісячник), пов'язаний із символізмом у французькому письменстві. На його сторінках висвітлювалися проблеми естетики цього напрямку, інших стильових тенденцій, розробляли теорію верлібру, що відіграло значну роль у історії модернізму. Заборонений у 1940 під час німецько-фашистської окупації, поновив діяльність у 1946. При журналі діяло однойменне видавництво, яке друкувало твори А Рембо, М Метерлінка, Е Верхарна, Г Аполлінера та ін.

Мерцізіл — див **Колаж, Дадаїзм**.

Месвірулі — народні грузинські вірші (шаїри) виконували мествіре, для них характерні протяжна мелодія, довгота голосних, плавні, легкі строфи. Вони привертали увагу письменників. Так, відома пісня «Арсен» про ідеалізованого благородного розбійника, захисника знедолених, стала джерелом поеми «Розбійник Како» І Чавчавадзе, п'єси «Арсен» А Казбеги, роману «Арсен із Марабди» М Джавахішвілі тощо. Під назвою «М» відомі також хорви і танцювальні мелодії.

Месіада (грец. *Messias*) — переважно віршовий епос про життя та страждання Ісуса Христа. Найвідоміший твір — «Месія» Ф-Г Клопштока. Зверталися до М й українські письменники (Леся Українка, поема «Одержима», Наталена Королева, «Quid est Veritas»).

Месневі (араб. *здвоєння*) — велика за обсягом героїчна, романна або філософсько-дидактична поема у ліриці східних народів, написана двовіршем за схемою парного (суміжного) римунання (aa bb cc). Про своєрідність такої версифікаційної структури свідчить уривок з перекладеної В Мисиком поеми «Шахнаме» Фірдоусі:

Хай в тебе розум буде водієм,
Бо тільки з ним добро ми пізнаєм
До слова мудрих слухом прихилися,
Де не ступнеш, знанням своїм ділися []

Перші зразки М належать персько-таджицькому поету Масуду Марвазі (IX ст.) та Рудаки (X ст.). Класичні романічні та філософсько-дидактичні поеми цього

жанру віднаходять у доробку Нізамі (XII ст.), його «Гамса» («П'ятериця») була зразком для наслідування (назира). До М зверталися персомовні поети Атар, Санаі, Сааді, Амір Хосров Дехлеві, Джами, узбецькі — Алшпер Навої, Лутфі, азербайджанський — Фузулі. Вершиною М вважається «Поема про суть всього сутнього» («Месневі ма'наві») Джелаледдіна Румі (XIII ст.), який використовував редиф для посилення емоційного навантаження віршів. Зразок із його поетичної спадщини — уривок «Ридання сопілки» з цієї поеми у перекладі М Ільницького:

[] Будь славно, любове свята,
Будь благословенна довіку,
Від ран незагойних, тяжких нема помитного ліку
Без меж володіння твої, де натрапиш на серце
натхненне,
Платоне, учителю наш, і зцілителю вічний —
Галене
Пилінка у небо злітає — любові всесильної
бранець,
І навіть могутня гора зворухнеться й пуститься
в танець
Коли до коханої уст я своїми устами торкнуся,
Я голосом журним своїм із риданням сопілки
зіллюся

Мествіре — грузинський народний співак-імпровізатор що виконував вітальні, епічні, ліроепічні, сатиричні пісні, месвірулі під акомпанемент волічки, мандруючи восени після закінчення сільськогосподарських робіт. Цей різновид національного фольклору, що виник за язичництва, був найбільш поширений у Картлі та Кахеті, але зберігся в західній Грузії.

«Metá» — літературно-політичний вісник (Лі, 1863—65) за редакцією К Климковича, що вважався продовженням тижневика «Вечерниця». На титулі видання вміщено епіграф: «В своїй хаті своя правда і сила, і воля» з поеми «І мертвим, і живим []» Т Шевченка. Засадничою для «М» була настанова культурно-просвітницького руху, формування концепції «самоштного подвигнення народу з його упадку і до скоршого розвою його духовної життя». Вісник за свідчував свою лояльність до австро-угорської влади, критикував позицію москвофілів, обстоював потребу розвитку національного письменства та театру на живонародній мовній основі. Чимало публікацій викривали антиукраїнську політику Російської імперії. У журналі вперше було опубліковано гімн «Ще не вмерла Україна» П Чубинського, помилково вміщений у добірці Т Шевченка («Заповіт», «М Костомарову», «Мені однаково») Друком з'явилися твори П Кулиша (історичний роман «Брати», оповідання «Мартин Гак»), поема «Могильні сходи», історична розвідка «Руна», публікація «Дума про Саву Кононенка»), Д Мордовцева (поема «Козаки і море»), Ю Федьковича (оповідання «Таліянка», «Стрелець», «Хто винен?», поетичні твори), два «Листи з Парижа» Марка Вовчка, «Критичний огляд української (руської) драматичної літератури» О Кониського, різножанрові фольклорні матеріали, як-от «Коліячки гудулі». Не опубліковані в ньому літературно-художні тексти пізніше з'явилися в журналі «Нива» У 1908—09 у Львові виходив однойменний орієнтований на читачів-жінок громадсько-культурний, літературно-художній часопис, який видавала Дарія Шухевич-Старосольська. До рідко-

леги входили Катря Гриневичева, Костянтина Малицька та ін У його літературному розділі були вперше надруковані оповідання «Над могилою Равві-Арона», «Біля роляю», «Тихою годиною» Катрі Гриневичевої, новела «Рожі» Г Хоткевича, студія «Ольга Кобилянська» О Луцького, а також твори І Франка, Уляни Кравченко, О Олеса, Христі Алчевської, Марусі Полтавки, Б Лепкого, П Карманського та ін

Метаба́за (грец *meta* після, через і *basis* підстава, основа) — незалежний погляд щодо теми дискусії, не пов'язаний із нею Термін еристики Вживається також у значенні інверсії Своє бачення М обґрунтував І Качуровський («Фігури»), розглядаючи її як одну з фігур мислення — транспозицію (еналагу, імутації) та її різновиди антимерію (зміну частин мови, що не вважається стилістичною фігурою, часто набуває вигляду окказіоналізмів), гетерозис (застосовується для збереження ритму поетичної ліцензи) М трапляється у випадках розбіжності між родом іменника та статтю особи (*жінка-літературознавець*), контамінації у разі погрози чи перестороги (В Лесич «*Оці самогвалди, запишнені твни — / на патріотичних задвірках вельмож, / — нам душу вбивають осиковим клином! / оце нам грозить!*»), імпрекації, псевдоетимологізації

Метабазіс (грец *metabasis* перехід) — софістичний прийом у поезії, коли опонент ухиляється від обговорюваного питання і замість нього непомітно вводить інше, зовні схоже із порушенням М застосовував І Багряний («Сад Гетсиманський») в епізоді допиту Андрія Чумака слідчим Сергєєвим, під час якого йшлося про «правду» та «пролетарську великодушність»

Мета́бола (грец *metabole* зміна) — термін на позначення образу, не поділюваного надвоє, на пряме та переносне значення, на опис предмета і наявний об'єкт зображення Йдеться про цілісний образ що видається подвоєним Його часто використовував у своїх творах М Йогансен, відображаючи єдиний у своєму розмаїтті світ, коли немає потреби шукати тождності чи перетворення всіх явищ, як у метаморфозі доктор Леонардо «*нарешті насмів розплющити очі і з жахом побачив, що земля лісова виросла до неба, а небо упало на землю Вже зорі світличі кризь ліс, як крізь хмары, а небо все ближче і ближче едналися з землею Він ще ширше розплющив очі і став як сліпий Він не бачив нічого — перед його очима було все, і він сам був — усе*» («Подорож вченого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію»)

Метависловлювання — висловлювання про висловлювання, про правила і закони художньої творчості, про терміни термінів, як у теорії літератури

Метагештальт (грец *meta* після, через і нім *Gestalt* цілісна форма, образ, структура) — світова соціокультурна цілісність, яка існує об'єктивно, осмислює себе в історично усвідомлений час, продукує в ньому феномени метаісторії, наприклад циклічне повернення стилів

Метаго́ге — визначення близького до персоналіфікації різновиду тропу, в якому неживим предметам надаються властивості живих істот («*Стогне цілу ніч вода в потоці, / зуби об каміння оббиває*» (В Затуливітер) Поняття, запроваджене І Качуровським

Метагра́ма (грец *meta* після, через і *gramma* риска, літера, написання) — віршовий прийом (інко-

ли — літературна гра), що полягає у заміні початкової літери у слові, зумовлюючи появу нових слів з іншими значеннями (*жито — сито*), використовується у точному римуванні

Хоч десь є ліс, де дме, як із *метро*,
Де щось велике вічно помирає

Сміється з нас врятований *Петро*
За стінами общяного раю (О Романенко)

Слова *метро* та *Петро*, які римуються, мають ознаки М Цікавим прикладом є адресовані наймолодшим читачам рядки Д Білоуса

Річкою красивою я взяла розгін,
раптом перша літера попливла в затоку
А коли поставили іншу назвамін —
стала несподівано я порою року (Десна — весна)

Метадієгетичний наратів (англ *metadiegetic* належний до цілого і *narrative* оповідь) — оповідь, вставлена в інший текст вставне оповідання, ліричний відступ, застосування певних жанрів у межах інших за жанром творів (новел у романи) М н може бути розповідь братів Бесарабів про своє життя у повісті «Борислав сміється» І Франка

Метажа́нр (грец *meta* після, через і *genos* рід, вид) — позародовий жанр, що охоплює та зумовлює інші жанрові форми Р Стивак на підставі міркувань М Бахтіна про жанр в аспекті нормативного способу бачення дійсності визначає М як «структурно виражений, нейтральний щодо літературного роду, усталений варіант багатьох історичних конкретних засобів художнього моделювання світу, об'єднаних загальним предметом художнього зображення» Відомі такі різновиди М філософський (настановна на пізнання сутнісних онтологічних та екзистенційних проблем світу, його часопростору, переважання узагальнених образів), феноменологічний (предметом зображення є самтожне, розмаїте в єдності явище, особистість як артистичний феномен, неповторна постаць автора, поєднання ментального та інтуїтивного, що зумовлюють утвердження сутєстії) і типологічний (група творів, систематизована та класифікована за спільними жанровими ознаками) М властиві конкретні жанрові форми притча, пастораль, утопія, антиутопія, бурлеск, наукова фантастика, есе тощо Так, пастораль відома у вигляді поеми («Ф'єзоланські німфи» Дж Боккаччо), драми («Амінта» Т Тассо), роману («Аркадія» Я Саннадзаро), повісті («Пастораль» Г Штона) На межі різних літературних родів виникли байка, лірична драма, драматична поема, балада Трапляються випадки, коли жанрам кількох національних письменств притаманні спільні ознаки європейська ода, індійський гімн, східна касида Особливості М розглядають у межах жанрової системи, їх вивчає жанрологія (генологія, генерика)

Метакритика (грец *meta* після, через і *kritikē* здатність розрізняти) — критика критики, яка тлумачить різні аспекти рецеспції Її метою є осмислення різних критичних методологій та інтерпретаційних стратегій задля з'ясування певних ідей, цінностей як складників теоретичного дискурсу Йдеться передусім про використання адекватних критичних моделей під час аналізу художнього твору М була актуальною за будь-якого літературно-історичного періоду Важлива вона і на теренах постструктуралізму, який розглядає письменство в сус-

пльно-історичному, культурному, ідеологічному, інституційному аспектах мови, текстуральності, каноничності, що зазнали істотного перегляду Аджде, за словами Д Кліпінгера, не всі мовні явища явно культурні Проте, з позиції постмодернізму, будь-який текст має культурне й теоретичне навантаження, специфіку семіотичного ряду, контекстуальні виміри, що потребують застосування М

«Металеві дні» — літературний, громадсько-політичний місячник (Одеса, 1930—33), що виходив з урахуванням досвіду попередніх видань «Блиски», «Прибой» Авторський колектив утворювали В Гадзінський, В Сосюра, М Йогансен, О Влизько, Т Масенко, І Калянік, Лесь Гомон, В Миколжук, Р Брусилівський та ін Крім статей прокомуністичного спрямування («Бойові завдання пролетарської літератури» І Микитенка), у ньому друкували й аналітичні розвідки літературні портрети «Василь Чумак» В Гадзінського, «Свєген Плузник» І Романченка та А Сивокоця, бібліографічні матеріали тощо На основі журналу та часопису «Шквал» у 1934 було сформоване нове періодичне видання «Літературний Жовтень»

Металепсис (грец *metalepsis* заміна, обмін) — різновид метонімії, що застосовується з евфемічною метою, полягає у вживанні назви причини замість наслідку, явища — замість пізнішого утворення, наприклад «В хати кількох поколінь / коліскова відспівана» (Галина Гай)

Металінгвістика (грец *meta* після, через і франц *linguistique*, від лат *lingua* мова) — наукова дисципліна, присвячена вивченню мови як суспільного явища, діалогічних відношень у художній літературі та в міжособистісному спілкуванні Авторське мовлення М тлумачить як вираження індивідуальної, особистісної, значеннєвої позиції письменника, духовного світосприйняття порівняно з висловленнями персонажів, оповідачів твору Хоча у драмах, на відміну від епосу, відбувається безпосередній обмін репліками між дійовими особами, автор завжди присутній, здебільшого опосередковано У ліриці об'єктом дослідження М є внутрішній монолог ліричного суб'єкта, що відображає сердечні переживання Така комунікація відрізняється від логічних, граматичних систем, оскільки в ній наявна емоційно забарвлена суб'єктивність Предметом аналізу М є діалогічні пари художнього мовлення на зразок запитання — відповідь, твердження — заперечення, схвалення — відмови, розважливого міркування — перекручення думки, привласнення чужих суджень — безпеліційного їх відкидання тощо Вони також притаманні стосункам між письменником та літературним критиком, можуть відбуватися із догриманням принципів еристики, з настановою на конгеніальність або перерости у полеміку Тенденції М віднаходять і в епістолярній практиці, мемуарно-щоденниковій прозі, стилізаціях, пародіях, інших формах інтертекстуальності М Бахтін вважав М важливою дисципліною

Металітература (грец *meta* після, через і лат *litteratura* буквене письмо, освіта, наука) — літературний твір про письменство, який може містити роздуми про поетику наративу, поезії чи драми у вигляді диспуту про відповідні жанри та стилі або заторкувати автотематичні проблеми (осмислення власної творчості, жанрових уподобань, діалекту) М може набувати форми маніфесту, авторцензи, ав-

токритики, есе У ширшому розумінні М називають літературні тексти, в яких реалізована гра з іншими текстами, застосовані різні інтертексти, тематичні, композиційні, стилістичні, жанрові елементи з метою деконструкції, містифікації, пародії, пастишу, центону, колажу тощо

Металогія (грец *meta* після, через і *logos* слово, вчення) — вживання слів у переносному значенні, основа розбудови тропів, на відміну від автології Яскравим зразком металогічного мислення є поезія М Воробйова

Вода догоряє під кленом

В ній клен

догоряє під кленом

І скляр зупинився,

стоить

Не треба — кажу —

не склить

Образ осені у металогічному баченні автора набуває глибокої філософської місткості, драматизму

Метамова (нім *Metasprache*, англ *metalinguage*, франц *metalangue*, польсь *metajęzyk*, рос *мета-язык*, від грец *meta* після, через) — формалізована знакова система, яку використовують для опису усної та писемної мови Поняття запровадили представники формальної школи, застосовували Р Якобсон, постструктуралісти До М належать теорія множин, математична логіка, теорія ймовірностей, латина тощо Нею може бути теорія літератури, теорія віршівання та ін Як зазначав Р Якобсон («Заключне твердження»), відбувається обов'язкове перекодування штучних символів засобами природної мови задля порозуміння між відправником та адресатом шляхом скороченого або формального запису мовних процесів чи результатів дослідження Використання М необхідне при автоматизації мовних операцій, що є об'єктом когнітивної та комп'ютерної лінгвістики, які спираються на концепцію ментальної мови (*lingua mentalis*), сформульовану Р Декартом, розвинуту М Марсеном, Дж Вількінсом, Г Лейбніцом, розроблену Н Хомським та його учнями (Дж Фодором, Х Саймоном та ін), відображену у фреймах М Мінського, схемах Ф Бартлета, сценах Д Ватца тощо Іноді М трактують як посередника між природними мовами при вивченні однієї на основі іншої чи під час перекладу з однієї на іншу Водночас М та мова-об'єкт не протиставлені, а співіснують на рівних умовах Інколи М називають ті штучні мови, яким властива бездоганна класифікація знань мова літературознавства, літературної критики вважається М художньої літератури Особливого значення цьому поняттю надають постструктуралісти, вбачаючи у ньому сформований постнекласичною критикою засіб вираження штучної словесної рефлексії над мовою як відкритою системою Ж Дерріда («Про граматику», 1976, «Околиці філософії», 1982) критикував М, вважаючи, що мова постійно перебуває у стані гри, а значення залишаються нефіксованими Р Барт («Література та метамова», 1957) застосував розмежування мови-об'єкта, що сама є своїм предметом логічного дослідження, та М як штучної мови, яка використовується для таких досліджень На його думку, твір реалізується в перебізі розгалужень, натомість текст «читається без підпису Батька», коли «жодна мова не має переваги над ін-

шою» Намагання подолати бінарну опозицію «письменство — мова» дало змогу побачити в літературі водночас предмет і погляд на предмет, мовлення і мовлення про це мовлення, літературу-об'єкт і металітературу, вважати М достатнім інструментом для аналізу письменства Це не було прийнятним у минулому, адже «письменники впродовж віків не припускали, що література [] можна розглядати як мову» Прийнявши концепцію М, художня свідомість еволюціонувала від фахового самоствердження митця з його поривом до внутрішнього вдосконалення (Г Флорбер) до синтезу феноменологічно трактованої літератури та думки про неї (С Маларме) Наступним кроком, на думку Р Барта, було усунення тавтологічності письменства, запевнень, що «письмо ще попереду» (М Пруст) Це спричинило руйнування сталої референції задля помноження до безмежності різних сенсів слова-об'єкта (сюрреалізм) Така тенденція трансформувалася у явище «білого письма», метою якого було досягти «сміслового вакууму задля перетворення літературної мови на чисте тут-буття» (А Роб-Грійє) А тому відповідь на питання «Що таке література?» шукають не ззовні, а зсередини письменства М, будучи мовою постмодерністської критики, дотримується принципу інтегративності, щоб, залишаючись квазісистемою, максимально увібрати аналізований текст Тому постнекласичні романи фактично видаються трактатами про мову, нарацями про пригоди мови, яка «розкриває своє буття» У цьому аспекті симуляції М сприймається як симулякр (Р Барт «[] істина нашої літератури — це маска, що вказує на себе пальцем»), домінування процесуальності словесної рефлексії над процесуальністю мови, яка згідно з постмодерністськими поглядами розкривається лише при подоланні своїх меж Тому пошук сутності письменства здійснюється на його межі, де воно «прагне до нуля, руйнуючись як об'єкт-мова і зберігаючись як метамова» Для ілюстрації своїх міркувань Р Барт наводить образ Еріфіле з «Іфігенія» Ж Расіна, яка, гинучи, пізнає себе, бо перед нею відкривається життя у новій сутності Так само й література мусить пережити «свою смерть», віднайшовши нові обрії існування у М Натомість Ж Ф Лютар («Differance») вважав М неможливою, тому що тлумачив комунікаційний акт ширше, вказував на незбигання будь-яких двох фразових режимів

Метаморфоза (грец *metamorphōsis* перетворення) — перенесення однієї форми образу на інший, видозмінення тропу Найчастіше основою структури М є орудний відмінок, що виконує додаткову семантичну роль при предикаті, коли суб'єкт мовлення зазнає постійних перетвілень

Отак тая чорноброва
Плакала, сівала
І на диво серед поля
Тополею стала (Т Шевченко)

Цей прийом поширений у фольклорі, де у вигляді міфологем зафіксовано релікти давнього міфічного світосприйняття загального зв'язку складників космосу, можливість переходу одних сутностей в інші (сонце, що утворилося від золотого каменя) За аналогією з реальною М етіологічні міфи розповідають про походження окремих квітів, птахів, звірів, об'єктів неживого світу на підставі перетвілення, зумовленого

попередніми станами чи поведінкою братки, або брат-і-сестра (інцистне одруження брата з сестрою), нарцис (егоцентричний, самозакоханий юнак), чапля (спокуювання порушеного табу) тощо У народних баладах спостерігається використання М задля посилення емоційної та смислової виразності Так, молада жінка постає зозулею, калиною, тополею, криницею, парубок — явором тощо Такі схеми відтворюються у казках (хлопчик-мізинчик, Дюймовочка, Попелюшка) та в літературних творах відьма-кішка М Гоголя, чорт-кінь О Стороженка, жива трава М Тоголя, юнак-жук Ф Кафки, вовчулка В Дрозда та Вал Шевчука М буває зворотною чи незворотною, незавершеною, проміжним етапом у низці перетвілень Наприклад, вірування у перевертнів вовкулаквів, відьом виникають на підставі уявлення про можливість зворотних процесів, натомість балади побудовані на незворотних подіях У свідомості людини можуть перетворюватися і космогонічні стихії внаслідок порушення соціального табу, слова клятви, прокляття тощо Зазнати М може окремий предмет чи явище, його складники, групи предметів, об'єднані спільною долею вершник, кінь, сідло, весільний поїзд тощо Найчастіше у фольклорі використовується давній наскрізний мотив перетвілень, відомий багатьом міфам, вченням У «Метаморфозах» Публія Овідія Назона налічується понад двісті сюжетів перетвілень, що не мають єдиного принципу У них виокремлюють Фіванський цикл, оповіді про аргонавтів, троянців, Енея, Тесея, Фаетона, Ікара та ін Інколи Овідій використовує лише фрагменти міфу, поєднує їх за схожістю без логічного зв'язку, акцентуючи передусім на здатності однієї форми переходити в іншу Такий досвід познавчився на художній літературі, закріпив основи образотворення в епозоді ліричного сюжету, на відміну від метафори, яка охоплює весь сюжет М як найдавніший троп містить архетипи (Б-І Антонич «Струнка тополя тонша й тонша, / мов дерево ставало б птахом»), найуживанішими дієсловами є *бути, стати, прикидатися, бачитися* тощо (М Рильський «Поете! Будь собі суддею ») М Йогансен послідовно використовував М як відповідник «ідентично неідентичності», стираючи грані між суб'єктом та об'єктом, порушуючи демаркаційну лінію між духом і матерією У повісті письменника «Подорож вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альцести у слобожанську Швейцарію» так зображено одного з постійно перетворюваних персонажів «Він ясно відчув, що згорів на попіл і народився знов Він був уже не Дон Хозе Перейра [], а Данько Харитонович Перерва, степовик і член степового райвиконкому» М відбуваються і з героями оповідань Х Кортасара («Острів опівдні», «Вночі на спині, обличчям догори») Іноді вони набувають містичного смислу, як у вірші «Рожеві сосни Арфа вечорова » Ліни Костенко «Маленькі аль-Рашиди / в чарівних капцях, глянеш — і нема»

Метанаративний знак (грец *meta* після, через і *lat narratio* оповідь) — знак у просторі метанаративу, віднесений до одного чи кількох наративних кодів, на підставі чого оповідь набуває вираження Він може бути співвіднесений з іншим знаком — складником коду М з коментує певну наративну одиницю «Марченко шарпнув коня, трохи не наїхав на Шахал і не знав, що сказати. Потім він замазнувся на-

гаєм, ударив коня і пустив скаженим галопом. Так тикає звір, зачувши постріл» Шостане речення цього уривка з роману «Чотири шабл» Ю Яновського «тлумачить» фразу «вн заматхнувся нагаєм, ударив коня і пустив скаженим галопом»

Метанарація (грець *meta* після, через і *narrative opovідь*) — концепція традиційної оповіді (великої історії), що претендує на універсальність, неподільне панування в класичному і некласичному письменстві, прагне описати одну оповідь іншою або відрефлексувати себе, використовуючи відповідні метанаративні знаки «Яка загальна композиція мого новели? Важко торувати твердий ґрунт, реп'яхи Коли я вийду з літератури минулого?» (М Хвильовий) Ї джерелом були ідеї Просвітництва прогрес історії, свобода, антропоцентризм, раціоналізм, сцентизм, легітимність знання Постмодернізм вбачає у ній також специфічну «ідеологію» модернізму, що нав'язує читацькому загалу комплекс власних ідей, які слід піддавати сумніву (криза метанарації) так само, як систему метафізичних цінностей Постмодерністи замість М висувають ігрову рівноправність різних картин світу, звільняючи письменника і реципієнта від тиску пріоритетного канону, за яким художній твір був «штучно» змодельований, а М узаконювала нормативи відповідного літературного періоду, конструювала надлену розумом та логікою історію в її перспективі М нав'язувала творчому суб'єкту світоглядні позиції, витворювала фантомне уявлення про дійсність і місцецьво, прищеплювала прогресистські ілюзії Світ немовби ставав доступним для повного осмислення і трансформації на підставі його «розчаклування» (М Вебер) Знання сприймалось як радикальний засіб перетворення довилля, тому письменство залучало до активного втручання в життя Водночас знання узаконювало, виправдовувало владу, яка підпорядковувала його власним, здебільшого аморальним цілям, репресивній практиці, що продемонстрував, зокрема, «соцреалізм» М Фуко простежив розвиток знання від давнини до сучасності, виявив, що за доби античності воно обґрунтувало норматив миру як форму встановлення ладу й гармонії людини і космосу, за доби середньовіччя формувався дискурс опитування або дізнання, завдяки якому постали емпіричні науки Нова доба запровадила процедуру огляду задля визначення норми та відхилень від неї Так, вивчення здоров'я людини породило медицину, а душевнохворюю — психіатрію Тому М Фуко має рацію, наголошуючи, що знання не може бути нейтральним, повсякчас пов'язується з владними структурами, які використовують його у своїх інтересах Наприклад, французький абсолютизм опікувався класицизмом, що обслуговував його політику Знання, за спостереженням Ж Ф Лютара, постійно регламентувало поведінку людини (етика народництва), спонукало його носів до «правильних» дій та висловлювань Цей механізм, подібний до принципу ритуальних дійств, зумовлював появу груп утаємничених, які виникали і в літературі у вигляді різних угруповань чи шкіл Легітимні оповіді тяжили здебільшого до політичної (людство як герої свободи) або до філософської (загальна історія духу) версій Будучи ідеологією, нарратив містить і позитивні, і негативні передумови, асоціюється з міфом, проте якщо міф утверджено в минулому, то нарратив — у сучас-

ному та в майбутньому, де «достеменна ідея обов'язково мусить реалізуватися» За доби постмодернізму акцент на самообґрунтування свободи змінює увагу до самодійснення знання «Сучасна наука формує теорію власної еволюції як ненастанного, катастрофічного, не проясненого до краю парадоксального процесу», «постає моделлю відмінності, тлумаченою як паралогізм, тому вихід із кризи прокладається завдяки «пропозиції суспільству вільного користування базами даних» (Ж Ф Лютар) І Гасан розглядає проблему М на основі зіставлення модернізму та постмодернізму, виявляючи у першому випадку замкнуті, телеологічні, ієрархізовані структури, а в другому — відмову від великих історій на користь малих нарративів, відкриті структури, яким властива гра, випадок, анархія

Метатеза (грець *metathesis* переміщення, перестановка) — переставлення звуків та складів у словах, притаманне народній етимології (*соша* — шпосе, *лергія* — релгія, *мворуція* — революція, *проталат* — пролетаріат тощо), найчастіше трапляється у дитячому мовленні (*копата* — лопата, *лепетуція* — репетиція, *лсaped* — велосипед тощо) Виокремлюють М суміжну (контактну), просту (переставляння сусідніх звуків *бондар* від прандоевропейського **bōdnar*), обопільну (діалектичне *колонн'ї* від *конопл*), ускладнену, в якій переміщуються суміжні і несуміжні звуки (*тверезий* від прандоевропейського **terzъv*) На думку Ж Вандрісса, М є «помілкою від браку уваги» Це явище поширене при засвоєнні запозиченої лексики німецьке слово *Durchschlag* в українській мові адаптоване як *друшляк* М використовують письменники, спираючись на особливості народного мовлення і враховуючи традиції тотему і табу *ведвідь* замість *ведмідь*, у повісті «Микола Джеря» одну з героїнь назвали Нимидорою замість Минодори І Качуровський вважає М однією з плеонастичних фігур, відмінною від малопримітливих, розглядає її як різновид кодизованої мови, ілюструючи прикладом із школярського сленгу 30-х ХХ ст., коли діти, переставляючи місцями частини слова, при наближенні вчителя вигукували *хер-шу*, тобто *шухер* (небезпека)

Метатекст (грець *meta* після, через і *textum* тканина, зв'язок, будова) — онтологічна єдність всіх художніх виявів письменства та культури Якщо, за Р Бартом, будь-який текст вважається М щодо інших текстів, це не є вказівкою на його походження, відсилає хіба що до анонімних, вже відомих цитат, перенакшених на центони Йдеться не про констатацію факту текстотворення, а про його процес, що залучає і автора, і читача до активної участі в ньому М означає і літературний твір у вигляді стереотипних образно-символічних конструкцій, у якому завдяки інтертекстуальним характеристикам формується його композиція, знакова послідовність, зумовлена буттям текстових знаків у метагештальті У М немає конкретного автора, оскільки він не пов'язаний із конкретною історичною дійсністю

Метатеорія (грець *meta* після, через і *theōria* спостереження, оцінка) — теорія, що вивчає мову та формальні ознаки, а не зміст іншої теорії Такою вважається теорія літератури, яка узагальнює та універсалізує дані жанрології (генерикки), тропки, стилістики, віршознавства тощо

Метабонія (грец *meta* після, через і *topos* напруга, наголос) — зміна й чергування наголосів у повсякденному та літературному мовленні, особливо актуальна в силабо-тоничному і тоничному віршуванні

Метафізика (грец «*Meta ta physika*» після фізики, від назви книги Аристотеля) — вчення про альтернативні натурфілософським увявленням надчуттєві (трансцендентні) першооснови буття Поняття філософії, яке запровадив бібліотекар александрійської бібліотеки Андронік Родоський (I ст до н е) для систематизації праць Аристотеля про «перш роду сутнього» До XVIII ст М ототожнювали з онтологією, трактували у широкому діапазоні від віри в Бога до осягнення раціоналістського логосу, часто вираженого в математичних моделях Наближення М до філософії, проголошеної «царицею наук», було найповнішим у працях Г-В-Ф Гегеля Водночас «останнім метафізиком» вважається Ф Ніцше Іноді М ставала складником метафоричних формул на зразок «метафізики любові» А Шопенгауера чи «метафізики сексу» Дж Ч А Еволи, але панівними з початку ХХ ст вважалися сценічні тенденції, зорієнтовані на методологію дослїдної науки позитивістська (безпосередній емпіризм), марксистська, неомарксистська (специфічно трактована диалектика), гайдеггерівська (невідчужений спосіб буття людини у світі), феноменологічна (суб'єктивне моделювання довкілля), психоаналітична (самтожність, самоволодіння) тощо Метафізичне мислення поширювалося у формах «строкої науки» (Е Гуссерль), «точної науки» (Х Дрш), «фундаментальної науки» (Й Ремке, А Ріль) та ін Водночас В Вундт вбачав у М передусім шлях досягнення внутрішньої єдності знання у побудові світу, вона виходить за межі дослїду, тому вважається іплетегічною Ототожнення її з картиною світу було притаманне позиції Г Зіммеля, Г Корнелуса, В Дільтея, неокантіанців, Р Коллінгвуда, які спростовували навіні уподібнення цього вчення до догматичного увявлення про буття у собі, натомість наголошувалося на структурах, законах, принципах теоретичного та практичного розуму А представники позитивізму (Р Авенаріус, Е Мах, Й Петцолд) дійшли висновку про потребу усунути М з культури та філософії Фізікалісти звели проблему М до логічного аналізу мови науки, до мови спостереження, позбавивши філософію багатьох важливих її складників Обстоюючи принцип верифікації та заперечуючи онтологію, позитивісти (І Бар-Хіллел, К-Г Гемпель) зосереджувалися на мовних структурах, що спричинило усунення М з наукового простору, хоча пазніше Д Узідом пїдав критику настанови верифікації, віднаходив у метафізичних парадоксах пропозиції щодо продуктивного використання мови За спостереженням Т С Елота, інтелектуальна думка ХХ ст зупинилася на межі заперечуваної нею М Якщо класична філософія спиралася на наявну в об'єктивованому логосі єдність буття, тобто логоцентризму, та на єдність буття і мислення, то сучасна постнекласична філософія обстоює принципи відмінності (філософія відмінності) Вони відповідають тенденціям викриття лічзорності техногенної цивілізації, закоринені у щільних бінарних опозиціях, процесам послаблення метафізичності свідомості, що трансформуються у філософію мови, зокрема у глибинну граматику ана-

літичної філософії, М без онтології (Р Коллінгвуд) тощо Лексика європейської М не нейтральна, мисить, на переконання Ж Деррида, значну кількість «презумпцій», «зав'язаних у систему», які формують однозначний запрограмований тип світогляду, що потребує послїдовної деконструкції, виявлення безпідставності «божественного буття старої метафізики» Йдеться про утворення нової рефлексії, не онтологічної, а спрямованої на становлення, на перевідкриття часу, на історію поза межами тавтології та означуваного Тлумачення постмодерністами засад ідеографізму М як відображення Єдиного, універсального начала підлягає докоринному перегляду, поступається поняттю М Фуко «мікрофізика», вираженому в просторі плїуральності, розмаття, відокремленості, постмодерністської чуттєвості

Метафізика відсутності (грец «*Meta ta physika*» після фізики, від назви книги Аристотеля) — епстема, за допомогою якої розбудовується постмодерністське мислення, виявляється його відмова тлумачити буття як наявне (Ж Деррида), спрямоване на нефінальне розв'язання, антигетична метафізичному поняттю присутності Відбувається зміна шкали оцінок на користь відсутнього, що засвідчувало «закриття» внутрішню вичерпані метафізики, на чому наголошував М Гайдеггер Р Інгарден у семантичному просторі тексту особливо значення надавав «місцям неповної визначеності», тому будь-яка спроба дати «остаточне тлумачення предметів» у літературному чи музичному творі виходила за межі естетичного, унеможлилювала інші вірогідні версії, які «перебувають лише в потенційному стані» Настанови «порожнього знака» пов'язана з відмовою від ідеї референції, тому сенс уже не передбачається, а встановлюється під час означування, коли тексту надають ситуативно актуального значення поза намаганнями пїдшукати йому статус іманентного, пріоритетного Текстовий простір без первинного програмування видається незначущим водночас надто відкритим для плїурального означування За цю ж пїдставою специфіку нонсенсу розглядають як умову ненастанного смислотворення

Метафізика присутності — епстема, що намагається визначити повноту буття як присутність у вигляді об'єктивності, *cogito* («мислю»), свідомості, повернення до себе, що збігається з настановами логоцентризму, поняття Ж Дерриди З огляду на це мовленнєвий знак сприймають як безпосереднього носія присутності, на відміну від маргіналізованого письма, яке в європейській логоцентричній традиції пїдпорядковане усному мовленню Така тенденція, на думку Ж Деррида, потребує деконструкції, адже письмо має такі властивості М п, як ітеративність (здатність знака функціонувати за відсутності його творця), *differance*, коли присутність сприймається не як джерело (*arche*) чи онтологічний *telos*, а як наслідок іншого, наприклад у формі фройдівського слїду Водночас Ж Деррида надає перевагу метафізичній відсутності з притаманною їй недовірою до істини, ідентичності тощо

Метафізична поезія (англ *metaphysical poetry*, *metaphysical school*) — стильова тенденція бароко XVII ст (Дж Донн, Дж та Е Герберт, Р Крешо, Г Воген, А Марвелл, Г Кінг, Т Траєрн, А Каул, Дж Клівленд, Е Бенлоуз, Д Реввет), назву якій дали представ-

ники антитетичного й класицизму (Дж Драйден, С Джонсон), вкладаючи в поняття «метафізика» значення веломовності, нісенітності, штучності Засновник цієї умовної школи Дж Донн та близькі йому і водночас відмінні за ідентичними поети спиралися на досвід В Шекспіра, Дж Чампена, С Тернера та ін елізаветинців, розширили зображально-виражальні можливості англійської лірики за межі нормативних вимог, приділяли увагу релігійним дискурсам, містичним настроям Вони, на відміну від поетів-кавалерів, які були епігонами Ренесансу, обґрунтовували важливість поєднання віршового слова з природним мовленням через переживання, рівнозначне пізнанню світу вбачали у ньому креативну силу, тому прагнули сягнути ліричної інтенсивності поезії, наголошували на особистому творчому досвіді, виявляли схильність до парадоксів, інюді — до темного стилю Тому вдавалися до характерного для бароко перетину протилежностей, що зумовлювало амбівалентну тональність їхніх творів переосмислення традиції середньовіччя й Ренесансу, науки і теології, аполлоністства та донісійства, ідеалізації і цинізму, чуттєвості і платонізму, душевного сум'яття та гармонії тощо, або, як писав Дж Донн «Щоб мене сприкрити, протилежності зливаються до купи» Особливе семантичне навантаження мала іронія В есе «Зауваження до двох од Каул» (1938) Т С Елот вказав три особливості іронії М п «священна легкість», що постала завдяки злиттю трагічних і комічних мотивів, рівноваження інтелекту й емоцій, здатність утворювати цілісну структуру з різних почуттів М п притаманне чуттєве напруження, яке, не заперечуючи критеріїв розуму, а пом'якшуючи їх, зумовлювало творчі, духовні осяяння, використання надчуттєвих принципів буття, поєднання найвіддаленіших асоціацій, вищу каноні метафори відповідно до настанов концептизму Культура християнського інтелектуального мислення, теоцентрична модель світобудови поєднувалися у творах із античною космогоною, пошуками трансцендентності людського існування, феноменальних виявів нефеноменального сутнісного світу Головним завданням представники М п вважали розв'язання екзистенційних питань, насамперед пошуки духовних законів Емоції, пов'язані з релігією, властиві поетичним збіркам «Храм, релігійні вірші та особисті зізнання» (1633) Дж Герберта, «Кроки до Храму» (1646) Р Крешо, «Іскри з-під кременю» (1650), «Лебідь Юска» (1651) Г Вогена Натомість Дж Донн (поема «Перші роковини», збірка «Пісні і сонети»), дотримуючись традиції Овідія, віянь петраркізму, часто використовував цинізм, вдавався до епатації читача, до індивідуальної медитації, зокрема у «Священних сонетах» Творам Бена (Бенджаміна) Джонсона («Ода», «До самого себе») властиві стоїцизм, меланхолійність, тяжіння до ускладненої метафори Дж Герберт, переживаючи дисгармонію світу, звертався до ієрогліфічного емблематичного письма, засвідченого зоровими віршами «Вівтар», «Великодні вірші» М п позначилася на творчості поета Е Марвелла, який реалізувався в межах класицизму, передувала естетичні романтизму й модернізму, зокрема творчості Т С Елота, У Б Єйтса, У Емпсона, Р Грейвза, Р Боттрелла, С Спендера, С Д Льюїса, Д Томаса, Е Хемінгуей та ін Проте англійські літературознавці тривалий час вважали її «непорозумінням», відхиленням від

лінії, що поєднувала елізаветинців та поезію доби реставрації Так, А Повп розглядав лірику Дж Донна з огляду на відповідність її канонам просвітницького класицизму Її цінність відзначили тільки романтики Ч Лем, Т де Квінсі, С Т Колдрідж Інтерес до набутоків М п поновлений завдяки Г Герберту Грірсону, який видрукував академічне видання Дж Донна (1912), антологію «Метафізична лірика та вірші XVII ст» (1921), Т С Елота — автору есе «Метафізичні поети» (1921) як рецензії на книгу Г Герберта Грірсона М п відомі і в українській літературі доби бароко Відображення її стильової специфіки спостерігалося в есхатологічній поемі «Зегар з полузегарком» Івана Величковського, позначеному бароковим персоналізмом та релігійним месіанізмом, «Виноград []» Саміла Мокрієвича, в епіграмах Данила Братковського, у поезії Пилипа Орлика, Івана Максимовича Іхня творча спадщина висвітлена у дисертації «Метафізична українська поезія другої половини XVII століття семантико-художня парадигма» (2001) Оксани Яковини

Метафора (грец *metaphora* *переміщення*) — троп художньої літератури, що полягає у перенесенні значення одного слова (словосполучення) на інше, розкритті сутності одних явищ чи предметів через інші за схожістю і контрастом На відміну від близької до прози метонімії М тяжіє до поезії, ліризує зображально-виражальні можливості мови «*хмари хмарять хвилі*» (П Тичина), «*понад шляхом джерел / посохле провалля гнізд*» (М Григорів) Аристотель припускав, що М є скороченням чи прихованим порівнянням, однак особливості її поширення в жанрах фольклору (прислів'я, замовляння, казка тощо) та в художній літературі спростовують таку тезу адже вона здебільшого утворює синтаксичне ціле при розширенні предиката (В Голубородько «*паклі неба цвіте глечиками хмар*»), засвідчує відображення інтуїтивного осяяння у раціональних поняттях М може наближатися до порівняння чи епітету, набувати форми проміжного тропу «*Як юнійська колона, / Рожевіє дівочий сніг*» (Є Маланюк) Такі випадки І Качуровський називає семіметафорами, наводячи приклад з поезії М Філянського («*Як весело між вас, зелені повні хвилі*»), в якому опущено слово поля Чим більше відрізняється семантика зіставляваних об'єктів, тим яскравішою є М, що, на відміну від символу, зосереджується в наочній формі

Вечір крапчастий
в деревах моркву гризе
Під засушеною квіточкою
хата сторінку чита
В клубок блих ниток
заховався кіт, дивиться на кашель,
що візерунком синім
коло баби спить (М Воробійов)

М концентрує і узгоджує у своєму семантичному полі найвіддаленіші та найнесумісніші асоціації, а тому постає суцільним нечленованим тропом, якому властиві, порівняно із символікою, відносне декодування, можливість розгортати у внутрішній сюжет, не доступний для раціонального тлумачення М подібна до загадки, містить зоо-, флоро-, антропоморфні, пантеїстичні елементи, використовує властивість слова

до подвоєння семантики у мовленні, наприклад поїзд-дракон із повісті «Тигролови» І. Багряного, який уособлює небезпечну для людини хтонічну потвору, асоційовану з комуністичним режимом, і водночас не втрачає первинного значення транспорту. М. близька до персоніфікації, прозопопеї, хоч інколи їй властиві елементи деперсоніфікації, зокрема у поезії В. Голубородька:

птаха пригадуєш:
біла площина снігу
на снігу сліди двох розпростертих крил
ніколи вже не здогадуєшся
який саме птах тут бився крильмих
намарне намагаючись злетіти
вже й тепер достеменно знаєш якого кольору
був той птах
в того птаха
одно крило було біле
друге ж крило було кольорове.

Основні типи М. розгортаються шляхом зіставлення понять із таких семантичних груп: неживе — неживе (В. Свідзинський: «*Гашу над столом своїм / Полум'я зблідлий листок*»), живе — живе (Ольга Ляснюк: «*висмикну з натопчу знайому посмішку / приміряю*»), живе — неживе (О. Зуєвський: «*Стіна кругом очима поросла*»), неживе — живе (Р. Бабовал: «*Зів'яли квіти намальовані / бджолою восени*»). Порівнюють колір, форма, розмір, щільність, динамічність. Складніші М. ґрунтуються на синестезії (поезія «Золотий гомін» П. Тичини). Існують три підходи до визначення М. За прагматичним (Дж. Серль, Д. Девідсон), у М. допускають наявність лише одного, навіть буквального значення, асоційованого зі словом, фразою або реченням; троп зводиться до порівняння, яке маскує відоме висловлення в іншій формі на підставі схожості між ними (В. Томашевський, «Поетика. Короткий курс», 1998). Як спостеріг А. Ортоні («Роль подобиєн у порівняннях і метафорах», 1979), якщо порівнюють любов із божевіллям, її можна так само уподібнити до яблука, морозива, світлофора, комплексного числа, судочинства тощо; такі утворення дуже різні (з двох висловів «Енциклопедії схожі на словники» і «Енциклопедії схожі на поклади золота» перший сформульований буквально, має істотні риси, на відміну від другого, багатозначного). Його спостереження критично осмислив Дж. Серль, який вважав, що слід розмежовувати сенс мовленого (власне М.) та сенс речення, навчитися переходити від хибного (буквальне значення М.) до істинного (істинне значення М.) висловлення. Прихильники іншого розуміння М. (Дж. Лейкофф, Д. Гетнер, П. Тагард та ін.) наголошували на субстанційному її значенні. На переконання Д. Гетнера («Окреслення структури: Теоретичні рамки аналогії», 1983; «Механізми наування за аналогіями», 1989), знання про довкілля базується на однаковій кількості атрибутів та зв'язків, тому множинність М. виявляє схожість відношень, зводиться до аналогій, які П. Тагард («Розум», 1996) вважав головними у структурі людського мислення. М. притаманна не тільки мові, а й «думкам та вчинкам», стосується «відношень між двома доменами у концептуальному полі», трактується не як динамічна, а як жорстко сконструйована структура, яка може бути замінена буквальним змістом (Дж. Лейкофф). Третій підхід

(А. Річардс, М. Блек та ін.), виявляючи присутність двох попередніх уявлень про М., окреслює проблему парафраза. Її інтеракційне розв'язання запропонували А. Річардс («Філософія риторики», 1936) та М. Блек («Моделі і метафори», «Ще більше про метафори», 1976), які вбачали у М. мислительну операцію над деякими мовними одиницями, принципово відмінними від буквальних, завдяки чому відкривається «нове значення, що не завжди збігається з його значенням у буквальному розумінні». Новий сенс є наслідком взаємодії двох потоків думки в межах одного слова (чи виразу), що може мати кілька значень тропа, дозволяє «бачити один предмет крізь призму іншого, часто зовні з ним несумісного, несподівано асоційованого». Іноді М. здатні конструювати світосприйняття людини, зумовлювати його інтерпретацію (концептуальні М.). На думку Р. Якобсона, процес формування М. неминуче доповнюється елементом метонімії. Вчений доводив, що обидва тропейні аспекти закладені в основу словесної діяльності. Водночас М. може набувати форми уособлення і його різновидів (метагоге, прозолея або персоніфікація), родового (генітив) та орудного відмінків, прикладки. Кілька елементів поєднують в одній М., наприклад уособлення та генітиви в поезії Ліни Костенко: «*І явори просили Христа ради / хоч жменьку тиши у долоні дня*». М. може бути цілим твором, як-от вірш «Осінь убога» із циклу «Осінні карнавали» Ліни Костенко. Перші спроби з'ясування специфіки М. характерні для давньоіндійського вчення про двгані, міркувань Арістотеля, Цицерона, Квінтіліана та ін. Увагу М. приділено й у трактатах «Дотепність, або Мистецтво вишуканого розуму» (1642) Б. Грасіана, «Підзорна труба Арістотеля» (1653) Е. Теауро та в художній практиці бароко, коли вона домінувала у творчому дискурсі напряму. Використання обох планів смислової структури М. висвітлював Митрофан Довгалевський («Сад поетичний»), доповнюючи барокове її розуміння класицистичним: «Треба, щоб метафора була приємною, помірною, гарною, відповідною [...]». Тенденція тропейної стриманості була притаманна й новому українському письменству, зокрема творчості Т. Шевченка. У XIX ст. здійснено поглиблене вивчення специфіки М., зумовлене розвитком порівняльного мовознавства й літературознавства, а також поетики. О. Потєбня, А. Бізе, К. Вернер та ін. досліджували її генезу, представники формальної школи — її структурні та функціональні особливості. Сформувався кілька поглядів на троп: як просте перенесення значення з одного предмета на інший, формально-логічні спроби зображення М. як операції з поняттями, психологічне трактування, що стосувалося сфери уявлень, лінгвістичний аналіз в аспекті граматики, семасіології, стилістики тощо. Концепції М. відіграють важливу роль у теорії письменства та естетики, поширюються на будь-які аспекти художнього мислення (малярство, кінематографія тощо). М. вивчають семіотика, логіка й методологія науки, теорія пізнання. Х. Ортега-і-Гасет у статті «Дві великі метафори» (1922) зауважував, що М. є не лише засобом вираження, а й важливим знаряддям мислення, а в «Дегуманізації мистецтва» вказав на її функцію табування предмета. Мовознавці розглядають М. у семасіологічному аспекті при аналізі переносних значень, а також в ономаціологічному при з'ясуванні загальних принципів номінації (мор-

ський заєць, морська капуста), лінгвофілософському та етнолінгвістичному словосживанні (піднятися вгору, на крилах радості, комп'ютерний вірус) У М виокремлюють лексичні, граматичні групи, диференціюють за стилістичним забарвленням (авторські й загальнозживані, стерті, книжні та розмовні), за структурою (прості, розгорнуті), за способом подібності, за тематичними моделями розвитку, за функціональними характеристиками Замість поняття «троп» зрідка вживаються словосполучення «метафоричний контекст» чи «метафоричний вираз» Перегляд знань про М характерний для початку 70-х ХХ ст на теренах постмодернізму, коли вона вийшла за межі письменства, заповнивши простір філософії Так, Ж Дерріда, розглядаючи М як сліпу пляму філософії, якої позитивісти постійно намагалися позбутися для досягнення чіткості суджень, дійшов висновку, що вона була власне філософським концептом, бо діяла в системі бінарних опозицій, які обмежили європейську свідомість метафізикою присутності Тому Ж Дерріда відшукує простір для альтернативного відношення між логикою й літературою, не усуваючи напруження між ними, зміщує увагу від М до метафоричності, квазіметафоричності як радикального іншого

Метафоризація (грец. *metaphora* переміщення) — спосіб семантичного розвитку слова, за яким воно у смисловому полі переносних значень за схожістю чи контрастом зберігає пряме значення М відбувається за ознакою кольору (лисичка — від гриба та лисиці), форми (цибулина — форма годинника), щільності (жозацька лава — щільність руху), динаміки (гусениця — ланцюг на колесах трактора) тощо Часто М поєднується із вживанням деминутиву стрілка годинника, нижка стільця, дзвіночок (квітка) та ін Марія Плющ, Світлана Ермоленко та ін розмежовують власне метафору та М, зумовлену потребою не перейменовування, а називання куртка з блискавкою, муфта з металу, теорія поля

Метафраза (грец. *metaphrasis* переклад, тлумачення) — точний переказ змісту художнього твору або підрядник прозового перекладу вірша іншою мовою

«Метелік» — публікація у формі маленької брошури чи мініатюрного плаката Найчастіше використовується у виданнях літератури для дітей

Метод (грец. *methodos* спосіб дослідження) — спосіб відображення дійсності, принцип її типізації, розвитку та зставлення образів, що втілюють ідею твору, художнього відбору та позиювання доколишніх явищ Термін запропонували представники РАППу, хоч спорадично його використовували й раніше, згодом обстоювали в «соцреалізмі» Обґрунтовуючи «творче ставлення митця до пізнаваної дійсності», апологети М проголошували спрощене визнання Аристотельського мімесису, тобто «зображення життя таким, яким воно є», зводили творчість до виконання гносеологічної функції Поняття «перевідтворення» («зображення життя, яким воно може бути») застосовували насамперед до комуністичних ідеологем, майбутнє «щасливе життя» яких потребувало нехтування минулим та сучасним Правдоподібне відтворення реалії, проголошуване найвищим досягненням естетики, перетворилося на ілюзіонізм хоча радянські літературознавці запевняли, ніби письменство уникає копіювання природи, притаманного

просвітникам чи натуралістам На початку термін «творчий М» майже не застосовувався щодо мистецтва, вказувал лише на позахудожнє поняття «діалектико-матеріалістичного методу», яким підминували естетичні категорії Його прихильники, спираючись на прямолинійну інтерпретацію Ф Енгельсом доробку О де Бальзака, В Леніним — Л Толстого, віднаходили суперечності між М та світоглядом письменника, посилаючись на позитивістське, Енгельсове висвітлення реалізму Еволюцію літератур вони уявляли як постійну боротьбу реалізму з антиреалістичними, або романтичними, тенденціями Хоча в 1957 ця літературознавча позиція зазнала спростування, вона і надалі панувала в межах «соцреалізму» Невизначність терміна зумовлювала потребу зведення його до таких стилів, напрямів, як класицизм, романтизм, реалізм, символізм, класичний реалізм та «соцреалізм» Основні положення М постали не на основі художньої практики, а формулювалися статутом Сплки письменників СРСР, прийнятим на І Всесоюзному з'їзді письменників (1934) Водночас М, позбавлений ідеологічних нашарувань, використовується у письменстві та літературознавстві як спосіб, прийом чи сукупність прийомів художнього чи аналітичного мислення, як основні принципи зображення з урахуванням реалії й структурованої митцем іншої дійсності виявлення типологічної спорідненості творів та національної літератури певного періоду Його можуть використовувати кілька літератур чи епох, актуалізувати зі становленням письменства, виводити за межі стилю (бароко чи модернізм) М розмежовують на художній (система літератури) та творчий (засіб, технологія творчості), що засвідчує індивідуальність митця, сукупність зображально-виражальних засобів, зумовлених його світоглядом У літературознавстві та літературній критиці за законами логіки виокремлюють М зставлення, ступеневого, концентричного викладу матеріалу, запитання — відповіді, аналогії чи контрасту, що забезпечують відчуття новизни, враження взаємодії інтересів, співучасті, персоніфікації, проблемної ситуації тощо Іноді поняття використовують при актуалізації певної методології, наукової школи на зразок біографічної чи культурно-історичної

Метод виключення — спосіб доведення певної думки, за якого шляхом перерахування всіх часткових випадків, наявних у міркуванні, доводять їхню неможливість у межах даного доведення Метод ефективний за умови, коли виключення всіх випадків, крім одного, можна переконливо обґрунтувати

Метод гіпотез — загальнонауковий спосіб дослідження маловідомих чи вірогідних фактів та подій, висунення припущень, що потребують відповідної верифікації та підтвердження

Метод спроб і помилок (грец. *methodos* спосіб пізнання) — спосіб вироблення нових форм поведінки у проблемних ситуаціях Термін запровадили біхевіористи для інтерпретації наочання як наперед непередбаченого вірогідного процесу, набув поширення у психології після досліджень Е Л Торндайка, згідно з якими «сліп» спроби та помилки, випадковий успіх, що закріплює вдалі рішення, визначають специфіку набуття людиною індивідуального досвіду Так з'ясували ймовірну основу поведінки, узгодженої з оточенням, що дало змогу при тлумаченні категорії дії подолати інерцію жорсткої механічної або те-

леологічної альтернативи Спостереження біхевіористів сприяють усвідомленню складних процесів творчої лабораторії письменника Водночас цей метод врівноважений протилежними методами гештальтпсихології, за якими основним є принцип осяяння (інсайту) Обидва ефективні за умов, якщо літературознавець враховує адекватні для їх застосування ситуації творчості

Методи дослідження причинових зв'язків — традиційні методи літературознавчого вивчення художніх творів та розвитку письменства, основою аналізу якого є концепції Ф Бекона, Дж С Мілля, спрямовані на з'ясування того, можна вважати попереднє явище причиною наступного, чи ні Нині існує п'ять таких методів методи подібності, відмінності, їх поєднання, супутніх змін, залишків Зазвичай їх застосування ґрунтуються на абстрагованих припущеннях, адже у формулюваннях правил передбачена вимога, що можна трактувати літературне явище як окрему, ізольовану подію, розглядати його без урахування міжлітературних взаємозв'язків Ці методи, що мають індуктивні характеристики, дають змогу здобути вірогідне знання літературного процесу Рівень ймовірності на підставі методу подібності визначається кількістю обстежених випадків, однак не завжди вдається з'ясувати, чи причиною художнього явища став один чинник серед схожих інших, чи це явище слід сприймати як наслідок кількох аналогічних чинників Вірогіднішим вважається метод відмінностей, тому що в його істинності легше переконатися, проте залишається неспростаним те, чи всі чинники зумовили літературний факт, чи їх частина М д п з поєднуються із дедукцією, аналогією, гіпотезою тощо

Методика (грец *methodike*) **збіральної роботи у фольклористиці** — науково обґрунтовані фахові прийоми збирання, запису та опрацювання уснопоетичної творчості, основи яких заклали в ХІХ ст Г Міллер, П Кирівський, П Рибников, В Тенішев (Росія), І Срезневський, Я Головацький, М Костомаров, М Кулш, П Чубинський, М Драгоманов, В Антонович (Україна), П Шейн (Білорусь) Пізніше їхній досвід поглибили І Франко, В Гнатюк, Ф Колесса, К Квитка, П Попов, Ф Лавров, Г Танцюра, О Правдук, а також А Гриневич, К Кабашников, Б та Ю Соколови, М Азадовський, Ганна Астахова, П Богатирьов, К Чистов, В Гусев та ін Технологія такої роботи формується з огляду на завдання (мету), окреслені сфери діяльності науковців, організаційні форми (експедиційні, комплексні, стаціонарні тощо) збирання та запису фольклорного матеріалу, що може виствітлювати фронтальний зріз певного краю або стосуватися окремого жанру М з р у ф передбачає використання прийомів анкетування (збирання фольклору за задалегідь складеною програмою, набором питань, застосовуваних при спілкуванні фахівця і респондента), фольклорного запису, за допомогою якого фіксуються словесні, музичні, драматичні, хореографічні твори та їх назви, повторного запису (нотування фольклорного тексту, вже відомого науці, зумовлене потребою з'ясувати його достовірність, особливості виконання, варіювання тощо), обстеження регіону (виявлення, спостереження, збирання, запис уснопоетичних творів у задалегідь визначеному краї, який має специфічні культурно-етнографічні, діалектні особливості, історію, звичай

тощо), декодування, або нотування (відтворення фольклорного тексту, занотованого у польових записках або на диктофони, віднаходження його назви), фіксації (писемний та здійснений за допомогою технічних засобів запис будь-якого фольклорного твору, а також запам'ятовування текстів на слух) Класичними зразками таких методичних настанов вважаються «Програма до збирання відомостей про українсько-руський край і народ, уложена членами Наукового товариства ім Т Г Шевченка» (Етнографічний збірник — 1895 — Т 1 — С 1—16), «Програма до збирання відомостей про громадян і збірки сільської молоді» (Матеріали до української етнології — 1900 — Т 1 — С 1—15) М Дикарива, фундаментальна комплексна програма «Професіональні народні певці і музиканти на Україні Програма для дослідження їх діяльності і быта» К Квитки, складена у 20-ті ХХ ст, що охоплює понад 2000 питань для збирання фольклорних даних Нині проблемами такої методики займається фольклористична школа, створена в 1992 Лідією Дунаєвською на кафедрі фольклористики Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Методологія (грец *methodos* *спосіб пізнання і logos* *слово, вчення*) — система принципів та способів організації і побудови теоретичної і практичної дослідницької діяльності у літературознавстві, теорії літератури, літературній критиці, вчення про цю систему

Метонімізація (грец *metonymia* *перейменування*) — спосіб семантичного розвитку слова, за якого воно, набуваючи переносного значення за суміжністю, зберігає пряме значення М виражена співвідношеннями «ціле — частина» (алмаз — інструмент і камінь), «річ — матеріал» (золото — монети і метал, олія — картина і фарби), «зміст — середовище змісту» (аудиторія — слухачі та приміщення), «носії властивості — властивість» (гнідий — кінь та його масть), «продукт — винахідник» (дизель — від прізвища), «продукт — місце вироблення» (бостон — тканина і місто), «об'єкт дії — дія» (письмо — документ і процес його створення) М може формуватися на основі просторових і часових відношень (Т Шевченко «Ще треті півні не ствали» — ще не світало) Лінгвісти розмежовують власне метонімію та М, за якої значення, що вказує на предмет за суміжністю, залишається однозначним (вегетаріанський стил, брама Заборовського)

Метонімія (грец *metonymia* *перейменування*) — троп, у якому значення слова переноситься з певного явища чи предмета на інші за суміжністю просторового, часового, атрибутивного, каузального типу У свідомості людини часто виникає подвійна інтерпретація зставних елементів, котрі не розмежовуються чітко, і це створює передумови для використання М У класичній риторичі М вважали фігурою мовлення чи думки, що відхиляються від прямих значень («Настанови ораторові, ІХ» Квинтіліана) На думку Р Якобсона, М вживається поряд із метафорою, що дає змогу розглянути взаємозв'язки цих понять як протилежних наслідувальному принципу з недлнвістичним референтом Спираючись на його міркування, К Берк трактував М як первинну ознаку мови, один із визначальних тропів поряд із метафорою, синекдохою та іронією М є називання імені автора замість його твору (Т Шевченко «І Коллара читає, / З усстє сили, / І Шафарика, і Ганка []»),

форми замість змісту (В Крищенко «Кришталева чара, срібная креш, / Пити чи не пити — все ж помреши»), речі замість людини чи гурту людей (В Стус «Двоє чоловіків підозрливих — макитиши, капелюх, пухляк лиця з порожніми очима обступили жінку»), місця проживання замість назви мешканців, ді без її мотивації, перенесення назви частини на ціле, тобто синекдоха, а також явища — на причину (Св Письмо «В поті чола здобуватимеш хліб свій»), матеріалу на річ (О Гончар «Скрегоче залом округи, / Смертю повторя фурчить»), властивості на носія властивості (прислів'я «Смилюість миста бере»), зняряддя ді на дію (В Симоненко «Мій предок вознем і залом титул собі добув»), предмета — на час появи предмета (прислів'я «Вчитися до сивого волосу», тобто до старості), ді — на час дії (сідлати коня — готуватися в дорогу), стан як наслідок дії (Ліна Костенко «Мовчить Полтава, наче приголомшена []») У метафорі, на відміну від цього тропа, часткове ніколи не репрезентує ціле М близька також до перифраза, але зв'язок між предметом та предикатом у ній логічний, а не асоціативний Тропи — рівнозначні, не протиставні, хоча П де Ман у «Алегоріях читання» (1979) проголошує епистемологічну несумісність між М та метафорою під час полеміки з М Прустом, який надавав переваги метафорі М вважається одним із прийомів словесного опису, що дає змогу акцентувати на промовистій деталі речей Вона може надавати мовленню емоційного забарвлення, звеличення та применшення (аугментативи і деминутиви) М ораторського мистецтва та художньої літератури, на відміну від повсякденного вживання, особливо ускладнена, її використання часто залежить від жанру чи стилю Так, у практиці класицизму були поширені такі М *Нептун* — водна стихія, *Марс* — збройна боротьба, *Мінерва* — мудрість тощо Інколи М розгортається у ліричний сюжет Його зразком є вірш Т Мельничука, написаний під час заслання, в якому вона виразається в пуанті

вчуся в таборі
 грати на бандурі
 бо думаю собі
 поки я в таборі
 то хай хоч навчуся
 грати на бандурі
 і вчуся вчуся
 а то у мене
 нічого не виходить
 струни з-під пальців
 тикають на Україну

Мовознавці розмежовують М за належністю до лексичного, граматичного рівнів, за стилістичною характеристикою (авторські, загальномовні, міжстильові та розмовні), за характером суміжності Постмодерністи розглядають М на рівні її розмежування на троп і характеристику мови, досліджують не мімітичне задоволення від суміжності та присутності, а її пародійні і сміхові можливості

Метр (*грец metron* *міра*) — ритмічна впорядкованість, властива віршам, базована на дотриманні відповідної міри, міри ритміки, утворена певним поєднанням складників, які є еталонами віршового ритму У вузькому значенні вважається неподільною ритмічною одиницею (стопом) з відповідним розташуван-

ням довгих та коротких або наголошених і ненаголошених складів Міру трактують як запрограмований зразок віршового розміру, оскільки він нормативний, схематичний, передбачає правила, знання яких обов'язкове для поета Цим М відрізняється від близьких за значенням ритмічних особливостей мовлення, пов'язаних із фізіологічними умовами артикуляції М виявляє внутрішній принцип організації віршової мови, який характеризує передусім квантитативність — кількість мовних елементів, які щоразу утворюють специфічні метричні (віршові) одиниці — стопу, розмір, строфу М є схемою ритму, а ритм постає його конкретизацією у віршовому тексті, можливою завдяки сумірності звукових суміжних періодів або вираженою через періодичні проміжки У давніх єгипетських, халдейських, єврейських, китайських віршах правильний М був відсутній, ритм думки або речення оформлювався через паралелізми, компенсувався в арабів римою Це поняття використовують також при аналізі античної версифікації, в якій воно постало, стосуючись як структури строфи, так і типу віршового мовлення, на відміну від ритмів, які уявлялися в єдності з наспівом Квантитативне віршування античності, крім еолійських та сатурнійських розмірів, ґрунтувалося на тривалості в часі, яку греки називали «хронос протос», а римляни — «мора» Поряд із ним вживається довгий склад (—) Основним часом вважали найменшу одиницю ритму, яка формувала не лише окрему стопу, а й віршовий рядок Сполучення довгого складу з коротким становило тримірний розмір Кількість стоп віршового ряду зумовлювала ритмічний трохеїчний, дактилічний, пеонічний, іонічний типи віршоскладання За кількістю М визначалися диметр, триметр, тетраметр, пентаметр, гекзаметр До них додавали назву типу віршоскладання, наприклад трохеїчний диметр У квантитативних мовах М збігається з просодією і довжиною складів, що відповідає ритмічному наголосу (ікту), з яким не завжди узгоджені граматичні наголоси (акценти) Характерне воно і для арабського арузу За доби середньовіччя М протиставляли ритмам, власне віршам, побудованим на акцентах, кількості складів та рими Але пізніше це поняття стали вживати і в силабіці та силабо-тоніці щодо будь-яких віршових одиниць квалітативного віршування В античній літературі М називався елемент, що дорівнював стопі або диподі в хорі, ямбі чи анапесті У сучасній українській версифікації він стосується як двоскладової стопи (хорей, ямб), так і трискладової (дактиль, амфібрахій, анапест), вказує на віршовий розмір, який може варіюватися в межах віршового рядка Часто цим поняттям оперують, коли йдеться про цілісний верс, що визначається кількістю та формою стоп або кількістю складів чи наголосів, про строфу з відповідною схемою, яка може збігатися чи не збігатися із семантичним або синтаксичним елементами, як у випадку з енкамбеманом Постійність М виявляється шляхом повторення стопи, верса, строфи Віршові рядки логедів та гетерометричні строфи об'єднують нерівні частини у складнішу структуру, що повторюються цілісно До особливостей М належать також цезура, константа (обов'язковий наголос у силабічному вірші), каталектика, акаталектика, рими, які інколи виконують єдиальну функцію поетичного мовлення, зокрема в акцентному вірші Іноді поняття «М» застосовують як

назву сукупності всіх формальних ознак вірша, що виділяють його від прози М важливий у квантитативному віршуванні, натомість у квалітативному має менше значення, оскільки в ньому цінніша інтонаційна гнучкість вірша, а не його правильна форма, яку найпоширеніше обстоювали за доби класицизму Версифікаційна практика постійно коригує сталість схеми і напруження ритму, часто поєднує їх, виявляючи тенденцію до переходу із силабо-тонічного віршування до тонічного Новітня поезія вільніше застосовує нормативи М, прагнучи розширити межі ритмічного розмаїття вірша Проблемам М присвячені віршовознавчі дослідження Б Якубського («Наука віршування», 1922), В Жирмунського («Теорія вірша», 1972), Галини Сидоренко («Українське віршування», 1975), М Гаспарова («Нарис історії російського вірша Метрика, ритміка, рима, строфіка», 1984), І Качуровського («Нарис компаративної метрики», 1985, «Метрика», 1994), А Ткаченка («Мистецтво слова Вступ до літературознавства», 2003), Наталі Костенко («Українське віршування ХХ століття», 2006) та ін Див **Віршовий розмір**.

Метранпаж (франц. *metteur en page, букв той, хто вкладає в сторінку*) — працівник друкарні, який компонує поліграфічний набір у сторінки періодичного видання чи книги Його обов'язки полягають у технічно грамотній підготовці верстки, узгодженій з макетом

Метризована проза (грец. *metreō vimiryoю i lat prosa oratio проста мова*) — текст, записаний рядками без поділу на верси, без регулярного фіксування ритмічних фрагментів, але з упорядкуванням наголошених та ненаголошених складів на основі силабо-тонічної версифікації або доліника Клаузули ритмічних відривків руйнують послідовність двоскладових стоп, максимальна кількість яких сягає шестивосьми Трискладовий метр, у якому врегульовані кти, дає змогу розширити кількість стоп М п найбільш притаманні дактилічні зачини абзаців, але зачини в середині рядка можуть мати інші трискладові розміри Метроряду в нерегульованому вірші теж властиве кількісне перевищення й порушення розміру при витримці чергування акцентів Така форма М п нагадує вірш і зразками слід вважати фрагменти Св Письма, «Слова о полку Ігоревім», «Пісні Оссіана» Дж Макферсона, «Роки навчання Вільгельма Мейстера» Й-В Гете (чергування голосів хору та хлопчиків у сцен прощання з померлою Міньоною), почати роман «Учі в Сагісі» Новаліса, «Так сказав Заратустра» Ф Ніцше, «Чотири шабл», «Вершники» Ю Яновського та ін Термін «М п» ще не утвердився, тому має синоніми, як-от «ритмічна проза», «гекзаметр» (В Жирмунський, Ю Тинянов та ін) Приклади М п можна знайти у доробку М Семенюка

Чи й за моєї пам'яті Троя має упасти?

Деся в очиях
дерев скресають то звір, то пустеля, і кия,
полицивіши
кордони тіла, йде в свою давнину, де на нього
чекають
не меч, а рала, стрили знову до луків вертають, що
у нього летіли, і списи вертають до рук
списоносців,
і пера з небес сїдають в долоні сумних
літописців, що

історію довгу ведуть до початків своїх,
і вертається
знову до істини Слово мовчазне

Метрика (грец. *metrikē, від metron міра*) — теорія віршових розмірів, вчення про будову віршового мовлення, система правил версифікації, є синонімом метричного віршування, однак стосується всіх версифікаційних систем Іноді вживається як аналог поняття «теорія вірша», проте виділяється за смисловим навантаженням та завданням, лише вказуючи на правила творення півверса, верса як цілсної структури з правильним чергуванням суголосних звукових груп (асонанс, алітерація, рима), з послідовною тривалістю складів, що вимовляються, з чергуванням наголошених та ненаголошених складів За античної доби М вважали теорією метра, елементом теорії музики, який застосовували до ритмічних форм словесного тексту, що виспівувався під музичний супровід, як у творчості тарентинця Арістоксена, учня Арістотеля Міру музичного ритму вбачали у поєднанні довгих та коротких складів (мор) давньогрецької мови У період елінізму М, вже відмежовану від музики, філологи Александрійської школи (автори «Керівництва» Гефестіон та Гелодор) розглядали у розділі граматики, як і римляни Теренцій Варрон (116—28 до н е), Теренцій Мавр (III ст н е), Атілій Фортунат і К Марій Вікторин (друга половина IV ст), Блаженний Августин та ін, вівантійці Міхал Псьол (XI ст), брати Іоанн та Ісаак Цеци (XII ст), які спиралися на «Керівництво» Гефестіона та схоли до цієї праці в переробці граматики Трехи (XI ст) Практичний напрямок М розробляли у XIII ст Мануїл Мосхопул та Фома Магістр і Дмитро Триклній (XIV ст) Річард Бентл та Оттфрід Герман пов'язували середньовічну М з ритмікою, звернувши увагу на прості віршові форми з повторенням певної схеми, наприклад у ямбічному триметрі Складні розміри ліричних частин у давніх трагедях стали предметом аналізу Фосса та Апеля, які досліджували поєднання різномірних стоп в одному цілному віршовому утворенні з урахуванням тривалості складів Спостереження давньогрецьких віршовознавців вивчав А Бек, осмислюючи віршові фрагменти Арістоксена Його міркування підтримали А Росбах і Р Вестфаль, наголосивши на відмінності античної М від нової Європейськи класицистичні та барокові поетики використовували вироблену античними поетами та літературознавцями термінологію, вкладаючи в неї інколи інший зміст У XIX ст М стає дисципліною філологів та лінгвістики Усвідомлення специфіки вірша зумовило формування відповідної науки — віршовознавства, що є складником поетики та літературознавства, а М обмежили теорією будови верса, принципів чергування в ньому слабких та сильних місць, описом особливостей віршування конкретного поета чи певного періоду, розвитку та зміни віршових розмірів На основі зіставлення різних версифікаційних систем XIX ст розвиваються нормативна і порівняльна М Цю дисципліну можна вважати одним з основних розділів віршовознавства, тлумачити як учення про структуру верса, про версифікаційні системи, про віршові розміри, метри, що зумовлює вживання понять «метрика» (поєднання звуків у стопі) і «ритміка» (поєднання стоп у версі) М називають і систему віршових форм,

характерних для поезії певного автора, літературної групи чи школи, стильового напрямку тощо.

Метрико-статистичний метод — виявлення загальної кількості віршових розмірів, що становлять метричну структуру відповідних творів поета, дозволяє виявити частотність певного розміру, його ритмічних форм. Прикладом застосування такого методу може бути кандидатська дисертація «Версифікація Ліни Костенко (метрика, ритміка, строфіка, фоніка)» (2004) Ольги Башкирової.

Метричне віршування (грец. *metreo*: вимірюю) — віршування, характерне для квантитативної версифікації, засноване на сумірному за часом вимовлянні версів (ізохронізм), на впорядкованому чергуванні довгих і коротких голосних, які виконували смислорозрізнальну функцію, властиву давньогрецькій мові, а також сучасним арабській (аруз), почасті джаті (Індія), фінській, китайській тощо. В античному віршуванні, коли поезія становила одне ціле з музикою, мірою М. в. була умовна часова одиниця — мора; короткий склад (○) дорівнював одній морі, довгий (—) — двом морам. Повторювану групу мор називали стопою. Найважливішими вважалися триморні ямб (○—), хорей чи трохей (—○), трибрахий (○○○); чотириморні спондей (— —), дактиль (—○○), анапест (○○—); п'ятиморні бакхій з антибакхієм (— — — — —), амфімакр (— ○ —), чотири пеони (—○○, ○—○○, ○—○, ○○○—); шестиморні тримакар або молос (— — — — —), хоріямак (—○○), антиспаст (○— —), два юніки (○○— — — —), семиморні чотири епітрети (— — — — — — —), — — — — — — —). У кожній стопі є сильне місце — арсис, виокремлений ритмічним наголосом, та слабке — тесис. Короткі тричасткові (інколи чотиричасткові) стопи зазвичай поєднуються у диподії: дихорей (—○—), диямб (○—○—). Двоморна стопа, утворена двома короткими складами, називається пірихієм (○○), трапляється й дипірихій (○○○○) та диспондей (— — — —). Верс у М. в. складається з гомогенних стоп, має відповідну назву: шестистопний дактилічний гекзаметр, тристопний ямбічний триметр (три диподії), тетраметр (чотири диподії) тощо. Проте рівномірні стопи можуть взаємозамінюватися. Так, у дактилічному гекзаметрі стопу дактиля (—○○) замінювали стопою спондея (— —). Метричного розмаїття верса античні поети досягали шляхом використання рухливої цезури, яка розмежовує одну з середніх стоп на два півверси з висхідним та низхідним ритмом. Такі форми вживалися в епосі та драмі. У ліриці поширювалися логаеди, періодичність повторення стоп у яких виявляється не в межах одного верса, а в межах їх єдності, зокрема в алкаевій, сапфічній чи іншій строфі, великій за обсягом та складній, як у хоревій ліриці Піндара. Крім стопи, верса, строфи, застосовувалося поняття «колон». М. в. часто співіснувало з силабо-метричним в античній мелічній ліриці, у віршах речитативного епосу, елегій, ямбах, драмі, в санскритській поезії (матра-чанда, акшара-чанда), в арабському арузі. Давньогрецькі теоретики намагалися уніфікувати таку практику, схиляючись або до чистої метрики (мусична теорія), або до силабо-метрики (ритмічна теорія). Дослідники М. в. XIX ст. надавали переваги мусичній, а XX ст. — ритмічній теорії. М. Гаспаров висловив припущення, що М. в. походить від силабічного віршування, що пізніше відновилося у візантійській та романській поезіях. Намагання поно-

вити М. в. спостерігалось у творчості Е. Спенсера, Ж. А. де Байфа, К. Геснера. У давній українській поезії М. в. прагнули поширити Лаврентій Зизаній та Мелетій Смотрицький, однак вона модифікувалась у силабічній, згодом — у силабо-тонічній та тонічній версифікаційних системах.

Метроряд (грец. *metron*: міра) — фрагмент віршових рядів, у межах якого відбувається чергування сумірних стоп, інколи графічне розмежування двох (рідше — трьох) версів у вигляді півверсів, фіксованих цезурою, які витворюють враження одного чи двох цілих віршових рядків:

В холодний простір // вмерзла булава.

Летить крізь вічність. //

Крижані стремена (Оксана Пахльовська).

Механіцизм — спрощення літератури на підставі уявлення, ніби якісну її різноманітність можна звести до найпростіших форм, до закономірностей механічного руху. М. проявився у соціальній критиці, у вульгарно-соціологічному літературознавстві.

«Ми» — літературна група українських письменників Варшави міжвоєнного двадцятиліття. Друкували одноднівний неперіодичний кварталник (Варшава, 1933—37; Львів, 1937—39), що вважався виданням М. Куницького за редакцією М. Рудницького, І. Дубицького, Б. Ольхівського, А. Крижанівського, мали видавництво «Варяг», використовували нереалізовані плани літературного угруповання «Танк». Основу угруповання становили представники «Празької школи» та львів'яни (Є. Маланюк, Наталя Лівичька-Холодна, Ю. Липа, Ю. Косач, М. Рудницький, Я. Дригич, Б.-І. Антонич, С. Смаль-Стоцький, П. Зайцев, С. Гордінський, В. Гаврилюк, Р. Завадович, Ірина Вільде, Т. Курпіта, О. Тарнавський та ін.). У кварталнику друкували твори М. Хвильового, М. Бажана, Ю. Яновського, І. Сенченка, М. Зерова, Ю. Смолича, переклади з доробку Л. О'Флаєрті, В. Фолкнера та ін. Художнє оформлення видань здійснював маляр і графік П. Холодний-молодший. Перше число кварталника розпочиналося програмою «Європа і ми», написаною М. Рудницьким, у якій проголошувалася орієнтація не на дондовську заангажованість письменства, а на естетичні цінності. Є. Маланюк не поділяв поглядів групи «М.», тому швидко покинув її, полемізував з М. Доленгом (А. Крижанівським).

Милозвучність — див.: **Евфонія**.

«Минувшие годы» — громадсько-літературний журнал (Петербург, 1907), видання М. Парамова за редакцією В. Богучарського, П. Гоголева та за участі В. Бурцева. На його сторінках було опубліковано статтю «Ножі в могили Шевченка» П. Міллера, листи І. Тургенева до Марка Вовчка.

«Мир Божий» — антінародницький політичний, літературний, науково-популярний щомісячник для юнацтва (1892—1906; після закриття царською цензурою з 1906 виходив під назвою «Современный мир»). Був виданням А. Богдановича, яке редагував В. Остогорський, пізніше — Ф. Батюшков. На його сторінках був представлений доробок російських письменників (І. Бунін, О. Купрін, М. Горький, Л. Андреев, В. Вересаєв, Є. Чиріков, К. Станюкович, К. Бальмонт, П. Якубович та ін.), а також переклади творів Г. Гейне, О. де Бальзака, Марії Конопницької, Б. Бернсена, Етель Ліліан Войнич, А. Доде, Е. Золя, Г. Велса, Мар-

ка Твена, Дж Р Кіплінга, І Вазова, Б Пруса, С Жеромського, оповідань І Франка «До світла!», стаття А Богдановича «Критичні замітки», у якій шлося про популяризацію поезії Т Шевченка, рецензія Є Дегена на збірку оповідань «В поті чола» І Франка, М Славинського — на «Народні оповідання» Марка Вовчка тощо

«Мир іскусства» — гурток петербурзьких малярів-модерністів (К Май, А Бенуа, К Сомов та ін), з яким були пов'язані письменники і філософи Д Філософов, Д Мережковський, Зінаїда Гіппус, Ф Сологуб, В Розанов М Тенішев та С Мамонтов видавали зінціюваний С Дягилевим однойменний художній ілюстрований двотижневик, згодом щомісячник (Петербург, 1899—1904) У 1904 обов'язки співредактора виконував А Бенуа Часопис обстоював принципи вільної творчості, спростовував безперспективну на той час інерцію академізму та передвигніцтва реалізму, об'єднував художників нового покоління (В Серов, І Левітан, М Врубель, К Коровін, Ф Малявін та ін), популяризував естетичні пошуки А Бенуа, К Сомова, Л Бакста, Є Лансера, подавав інформацію про модерне мистецтво Європи, зокрема про архітектуру На сторінках журналу розглядалися також питання літератури у зв'язку з іншими художніми проблемами Різні їх аспекти висвітлені Д Філософовим, представниками срібного віку Д Мережковським, Зінаїдою Гіппус, М Мінським, В Розановим, Л Шестовим, А Белім, В Брюсовим та ін Виданню опонував прихильник миметичної традиції В Стасов, називаючи його «декадентським» Між авторами не було згоди щодо питань розвитку мистецтва, що спричинювало полеміки, як-от між А Б (криптонім А Бенуа) та Д Мережковським у «Новом пути» (1903) З «М і» пов'язана рання творчість Г Нарбута, формування його неobarокового стилю

Мистецтво — художня дійсність, рівнозначна довколишній, естетично неповторна, створена за законами краси, оцінювана на підставі сформульованою І Кантом «незацікавленого інтересу» Хоч М не має аналогів у реальному світі, однак спирається на принципи мімесису, сформульовані Платоном та Аристотелем, розбудовує внутрішній світ творчості, що тяжіє до універсалізму, протистоїть руйнівному хаосу та утилітарній практиці Часто М розглядають не в його іманентності, а як вираження митцем його думок, почуттів, фантазійного мислення, несвідомих імпульсів або як засіб сплкування чи ігрові активності, як «зображення життя у формах життя», як конструювання ризоморфних структур тощо Кожна із таких моделей має право на існування, висвітлює або теорію гри як високого пізнання Ф Шіллера, або теорію гри як біологічної енергії Е Спенсера, трудову теорію Г Бюхнера або теорію сублімації З Фройда та ін Найчастіше М ідентифікують із прекрасним, однак воно не тотожне цій естетичній категорії, тому що розгортається і на теренах величного, потворного, трагічного, комічного, драматичного Категоріальна ієрархія щодо М неприпустима У ньому наданий простір творчій свободі, де талант або геній може реалізувати себе в архітектурі, музиці, танці, малярстві, графіці, письменстві тощо Поза межами цих структур М неможливе, прагнення замінити його метамистецтвом виявляється безперспективним Практика маскульту, масової літератури, бульварної літератури тощо, які відповідають егалітарним смакам,

антитетична достоєнний художності М потребує постійного оновлення, проте для його динаміки характерний не прогресистський рух «вперед і вгору», а спрямованість вглиб буття різними рівноцінними шляхами, зіставними, а не протиставними, які висвітлюють художній світ у його єдності, забезпечуючи необхідні умови творчого змагання Стильова тенденція М може зазнати кризи, але не повністю зникає, здатна виявитися в новій конкретно-історичній ситуації в оновленому вигляді (неоромантизм, необароко та ін) Історія М невіддільна від історії культури, нації, народу, у кожному періоді має певну специфіку Тридев'яний час М трактували як засіб естетизації міфів, релігій, політики, педагогіки, будь-яких утилітарних інтересів тощо Лише у ХІХ ст актуалізуються ідеї іманентності М, несумісні зі службовими функціями, що було виражене тезою «мистецтво для мистецтва» Це характерне і для літератури як важливого складника М, яку часто відчужували від нього позитивістські, вульгарно-соціологічні, постмодерністські та ін теорії Жодна ланка М не існує ізольовано від іншої, перебуваючи під впливом художніх ідей, що можуть створити стильову домінуючу певної доби Письменство безпосередньо пов'язане з малярством і музикою, відчуває їхній інтерсемотичний вплив, який може спонукати до пошуків звукового образу (символізм), яскравої словесної мальовничості (доробок «парнасців», імажистів, імажиністів, «неокласиків»), артистичної синестезії (творчість П Тичини, Б-І Антонича) Так, на античну літературу впливала скульптура, на середньовічну — музика, на ренесансну — живопис тощо Малярський імпресіонізм, кубізм, експресіонізм, абстракціонізм спричинили стильові зрушення у письменстві, які, у свою чергу, зумовили появу опери за доби маньєризму чи кінематографії наприкінці ХІХ ст

«Мистецтво» — літературно-мистецький щомісячник (1919—20, з'явилося сім чисел) за редакцією Г Михайличенка (перший номер) та М Семенка Обов'язки відповідального секретаря спочатку виконував В Чумак Журнал видавала українська секція Всеукраїнського літературного комітету На його сторінках друкувалися представники різних стильових течій П Тичина, В Еллан (Блакитний), В Чумак, М Семенко, Д Загул, І Кулик, О Слісаренко, Я Савченко, В Алешко, В Ярошенко, М Терещенко, В Коряк, Лесь Курбас та ін Окремі твори були жанрово визначені інтерлюдія («На Електриді!» В Коряка), рефутпоема («Тов Сонце» М Семенка), поезофільма («Весна» М Семенка) У «М» переважали новели-мнатюри, шкци, етюди, настроєві замальовки («Море», «Спека» В Еллана, «Останній день» К Полщука, цикл «Місто», «Крик» Г Михайличенка, «Бризки пролісок» В Чумака тощо Тут з'являлася також проза М Івченка, А Прийдешнього (псевдонім А Приходька) та ін На сторінках видання обговорювалися проблеми розвитку українського письменства ХХ ст, зокрема «пролетарського реалізму» У першому числі журналу були надруковані матеріали засідання Всеукраїнського літературного комітету при Наркомосвіті «Нове мистецтво» В Коряка, тези доповіді «Пролетарське мистецтво», виголошеної Г Михайличенком, який, на противагу речникам пролеткульту, обстоював естетичні критерії мистецтва, що сприяло б гармонізації людських почуттів, а не було «крив-

лянням» чи додатком до «машинерії» та політичних догм. Доповідач порушував і питання про співвідношення національного та інтернаціонального чинника в літературі. У журнали вміщували також статті Б Тиверця (псевдонім Д Загула) про тогочасне письменство, Я Савченка про критику, Леся Курбаса про ставлення Молодого театру, М Бурачка про малярство та ін. У журнали були виокремлені рубрики «Хроніка», «Мистецька трибуна», «Бібліографія»

«Мистецтво» — державне видавництво, засноване в 1932 у Харкові, переведене в 1935 до Києва, на базі якого в 1967 створено видавництво «Музична Україна». Серед його видань з проблем естетики, малярства, кінематографії тощо, поміж фотоальбомів, листівок, репертуарних збірників тощо привертала увагу «Бібліотека світової драматургії» (1945—49) — шість книг («Тартюф» Мольєра, «Школа лихослів'я» Р Б Шерідана, «Сірано де Бержерак» Е Ростана, «Підступність і кохання» А Миллера, «Рюю Блаз» В Гюго, «Прометей закутий» Есхіла), випущених у 1945—49 видавництвом «М» у перекладах М Рильського, Бориса Тена, С Голованівського та ін з розгорнутою післямовою та коментарями, «Бібліотека сучасної драматургії» (1967—91) — серія п'єс українських драматургів О Коломийця, М Зарудного, Я Верещака, Я Стельмаха, В Фольварочного, П Лубенського, О Довженка, О Підсухи, М Андрієвича, Г Савченка та ін (всього 43 автори), випущених у 1967—1991 видавництвом «М», серія «Пам'ятки естетичної думки» (з 1962), «Нариси з історії українського мистецтва» (1980—89), альбоми «Український живопис» (1985), «Кризь віки Київ в образотворчому мистецтві» (1986), «Тарас Шевченко» (1985) тощо

«Мистецтво для мистецтва», або **«L'art pour l'art»**, — іманентна сутність мистецтва, звільненого від засилля позахудожніх політичних, дидактичних, утилітарних інтересів, термін вперше застосований Г-Е Лессінгом («Лаокоон», 1766), став актуальним у ХІХ ст. Фразу «М для м» французького філософа В Кузена Ш О Сент-Бєв тлумачив у негативному значенні як «втечу від життя у вежу зі слонової кістки», яку соціальна критика використовувала, не з'ясовуючи її достеменною змісту. Адекватне розуміння цього поняття спостерігалось вже у передмові Т Готье до власного роману «Мадемуазель Мопен» (1835), у збірці статей «Нове мистецтво» (1852) А Л Ж де Сталь, підтвердилося творчою практикою Г Флобера, «парнасців», малярів-імпресіоністів, поетів-символістів, префаєлітів, А Сунберна, О Вайлда, С Георга, Ф Ніцше, Р-М Рільке, представників «Молодої Польщі» та російського срібного віку, «Молодої музи», філософів «франкфуртської школи соціології» (Т Адорно, Г Маркузе), стало основою розвитку модернізму, засвідчений свідомий самозахист митців Настанови «М д м» спостерігалось і раніше, наприклад в александрійській поезії, у ліриці неотериків, а за нової доби — у творчості прихильників маньєризму чи гонгоризму. Підґрунтям нового тлумачення художньої дійсності були філософія І Канта, зокрема його міркування про «незацікавлений інтерес», про автономію художньої дійсності, ідеї Ф Шіллера («Листи про естетичне виховання людини») про гру та естетичну видимість, тенденції німецького романтизму (Новалис, Ф Шлегель), що протистояли надмірній соціалізації літератури, зумовлені революційними потрясіннями напри-

кінці ХVІІІ ст та першої половини ХІХ ст, зростанням попиту на масову літературу, розраховану на егалітарні смаки та задоволення потреби кон'юнктурного ринку, прогресистськими ілюзіями логоцентризму, поширенням міметичних принципів «зображення життя у формах самого життя». Однак ця теза з'явилась і як спростування вердиктів щодо письменства, проголошених Г-В-Ф Гегелем, на думку якого воно було зайвим, тому що дублювало філософію в її пізнанні абсолютного духу, а отже, розвинувшись від символізму до класицизму та романтизму, повинне зникнути з історії. Аналогічні вимоги висували фізікалісти, вбачаючи в художніх творах перешкоду «точному» пізнанню докільля, якого може досягти тільки наука, оскільки її дані можна перевірити. Митці не лише спростовували такі безпідставні твердження, а й заявили про своє право на іманентний статус, що відповідав сквородинському принципу «спорідненої праці», відкидали позиції академізму, натуральної школи, ілюзійно-міметичного реалізму. А вже мистецтво ніколи не було самостійним за античної доби естетизувало міф, за середньовіччя — канони офіційної церкви, у період Ренесансу — модель титанізму, універсалізму, індивідуалізму, класицизму — абсолютистський режим, за доби Просвітництва — дидактичні настанови тощо. Вперше за своє існування митці ХІХ ст зважилися обстоювати право на самтожність, на створення іншої дійсності, де панують свої закони, що не протиставляються докільлю, а зіставляються з ним, збагачуючи світ людини. Тільки у такий спосіб вони, спіраючись на концепції «філософії життя», засвідчували своє наближення до сутності світобудови. Художня свідомість виявляла високу зрілість. Спроби авангардистів, зокрема футуристів, дадаїстів, реалізувати «смерть мистецтва» вказували тільки на їхні деструктивні домагання, які не завжди збігалися з їхньою творчістю. Прагнення розчинити мистецтво у ризоморфних структурах постмодернізму, супроводжуване гаслами «смерті автора», «смерті суб'єкта», видається поспішливим, спростовується тенденціями «вродження суб'єкта» в межах after-postmodernism'у. В українському письменстві потреба утвердити мистецтво в його іманентній сутності виникла на межі ХІХ—ХХ ст, коли нова генерація (Леся Українка, М Коцюбинський, В Стефаник, Г Хоткевич, М Вороний, Г Чупринка, «молодомузиці», «хатяни») полемізувала з представниками народництва, що на той час втратило енергію культурницького руху, перетворилося на гальмівну, охоронну силу. Беручи на себе відповідальність за долю народу, ранні модерністи намагалися дотримуватися критерію правди, згармоніювавши його з критерієм краси, розбудовували свою художню концепцію на перетині «філософії життя» та національної «філософії серця». Орієнтацію українського модернізму на іманентне мистецтво поглибили митці «розстріляного вродження», Б-І Антонич, деякі шістдесятники, підтримали представники Нью-Йоркської групи та Київської школи.

Мистецтво суперечки — процес доведення (теза, аргументація та її зв'язок із тезою), коли опоненти мусять дотримуватися правил еристики і логіки, починаючи від прояснення чіткої за змістом тези, поняття вжиті в однойменній книжці С Поваріна (1918, друге видання — 1923). Доведення мають роз-

глядатися з позиції істинності та хибності суджень С Поварін висвітлював два основні різновиди суперечки шляхом встановлення істинності думки (внаслідок чого встановлюється істинність або хибність тези) та доведення (з'ясовується, чи теза сприйнята опонентом) До інших бінарних різновидів належать зосереджена та безформна, проста та складна, письмова та усна суперечка тощо Дослідник виявив різні пастки під час диспуту, за допомогою яких опонент прагне утвердити власну позицію за рахунок свого противника Вони можуть бути дозволеними (зумисне відтравлення заперечень, виявлення слабких пунктів аргументації тощо) та недозволеними (застосування афекту, погроз і т п), психологічними (дратування опонента, відволкання його уваги від порушеної проблеми і т д) Найуживанішими в такому разі бувають різні софізми, зокрема відступ від дискусійної теми, відступ від тези, неправдиві докази, хибні докази, що видаються за істинні, софізми, непослідовності Такі пастки застосовувалися під час Літературної дискусії 1925—28

«Мистецький льох» — літературно-мистецький клуб, декоративно оформлений А Петрицьким, заснований у Києві в 1919 Молодим театром на чол з Лесем Курбасом на Миколаївській вулиці, № 11 У «М л» відбувалися дискусії, вернісажі, літературні вечори, в яких брали участь поети-символісти (Я Савченко, Д Загул, В Кобилянський та ін), авангардисти (М Семенко), революційні романтики (В Еллан, В Чумак), майбутні «неокласики» (М Зеров) та «авангардівці» (В Поліщук), російські письменники (І Еренбург, В Маккавейський, С Венгеров), актори Молодого театру (В Василько, Харитина Нещадименко, К Кошевський, М Терещенко та ін) У ньому провели вечірні сценізацію за творами П Тичини

«Мистецькі матеріали “Авангарду”» — неперіодичне видання «авангардівців» (Харків, 1929, з'явилося три числа) На його сторінках були представлені твори В Поліщука (псевдонім В Сонцвіт, Філософ з головою хлопчика), Л Чернова-Малошійченка, І Сенченка, О Сороки, Ю Корецького, М Майського, В Ярини та ін

«Митуса» — літературно-мистецький місячник однойменної літературної групи символістів, що виходив у Львові (1922) Журнал ілюстрував В Ковжун Його авторами були В Бобинський, який іноді друкувався під псевдонімом Маркіян Леліта, Р Купчинський, О Бабій, Ю Шкрумеляк, М Матив-Мельник — колишні українські січові стрільці, які дотримувалися традиції «Молодої музи» (почасти «Музагету»), обстоювали позиції символізму Для свого журналу та групи вони обрали назву від імені середньовічного легендарного галицького поета, про якого згадує Галицько-Волинський літопис Митуса перечив князеві Данилу, відстоював свою гідність митця, за що був страчений На сторінках цього видання вміщували також доробок Д Загула, А Павлюка, О Слісаренка, О Обідного, М Семенка, Є Яворовського, В Левидького (Софроніва), Ю Липи, А Волощак, Ф Дудка, А Невинського, М Мельника та ін, опублікували студію «Від символізму — на нові шляхи» В Бобинського, в якій висвітлена еволюція цієї стилізованої тенденції, огляд «Сучасна українська лірика» Б Тиверця (псевдонім Д Загула), що основну увагу приділяв ліриці П Тичини і М Семенка У «М» подано також інформа-

цію про життя українського театру, розвиток національної скульптури Група розпалася під тиском польської окупаційної влади й через захоплення частини поетів комуністичними ідеями (В Бобинський та ін)

«Михайло Петрович Драгоманов. 1841—1895. Його ювілей, смерть, автобіографія і спис творів» — літературно-науковий збірник, упорядкований та виданий М Павликом (Л, 1896), в якому подано матеріали, пов'язані з життям, літературно-критичною діяльністю, філософськими та соціальними поглядами М Драгоманова Збірник присвячений тридцятиріччю творчості відомого українського ідеолога, який «зворушив і згорнув до купи усі радикальні елементи Руси-України» У ювілейній частині видання вміщені опис заходів, промови представників різних товариств А Ляхощького, В Степняка-Кравчинського, Ф Вовка, Наталі Кобринської, В Стефаніка, Д Лукіяновича, Л Леже, Г Парі, В К Морфілла та ін У другій частині були опубліковані три його автобіографії, надгробні промови на його похороні, некрологи з різних газет У виданні надрукували й анонімні вірші «Була доба, пішали ясні мрії», «Поклон тобі, земляче дорогий», «Дорогий пам'яті М П Драгоманова»

Міграційна школа (лат *migratio* — переселення), або **Школа запозичення**, — школа у фольклористиці другої половини ХІХ ст, яка, спираючись на філософські засади позитивізму, вдаючись до фіксації конкретних фактів (як?), а не теоретичних пояснень (чому?), пояснювала схожість уснопоетичних творів різних народів їхніми контактами й переміщенням Інші її назви — теорія мандрівних сюжетів, компаративістська школа Сформувалася на основі порівняльно-історичних досліджень, зокрема Т Бенфея, який видав свій переклад «Панчатантри» (1859) із санскриту на німецьку мову, довівши подібність наративів народів індоевропейської мовної сім'ї Її представники Р Келлер, М Мюллер, М Ландау («Джерела Декамерона», 1869), Й Больте (Німеччина), Г Паріс («Східні казки і літературні середньовіччя», 1875), Е Коскен — автор дослідження «Народні казки Лорен» (Франція), А Клаустон («Народні казки та вигадки, їхні мандрівки та переміни»), А д'Анкона, Д Компаретті (Італія), І Полівак (Чехія), О Пипін, А Шіффер, В Радлов, В Стасов, Ф Будлаєв, В Міллер, О Міллер, О Веселовський, І Жданов, Г Потанин, С Ольденбург (Росія), М Драгоманов, М Сумцов (Україна) та ін у своїх дослідженнях зосереджувалися на тлумаченні еволюції фольклору шляхом його зародження, яке вивчала міфологічна школа Такий розподіл дослідницьких завдань окреслював їхню відмінність і взаємодоповнюваність Представники М ш спростовували своєрідність міфу та фольклору будь-якого етносу чи народу, вважали, що уснопоетична творчість формується у кожному окремому випадку лише під сторонніми впливами і через запозичення, сприяючи поширенню мандрівних сюжетів, хоч і відображає рух мотивів, фавул, різної системи у спільному міжетнічному комунікативному полі Так, О Пипін («Нарис літературної історії старовинних повістей і казок російських», 1859) дійшов висновку про важливість контактологічного чинника літератур різних народів Однак апологети таких моделей позбавляли конкретну національну культуру її самобутності, вважали її залежною від сторонніх впливів навіть там, де спостергали лише типоло-

гичну схожість Така настанова характерна для статті «Походження російських билин» (1868) В Стасова, який вважав, що своїм походженням билини завдячують східним запозиченням Ця теза викликала гостру дискусію за участі Ф Буслаєва, О Миллера, П Бессонова, В Миллера, О Веселовського, які довели, що теорія міграції потребує серйозних коректив О Веселовський скоригував обмеженість тези М ш концепцією зустрічних течій (праці «Слов'янські сказання про Соломона та Китовраса і західні легенди про Морольфа та Мерлна», 1872, «Дослідження на теренах російських духовних віршів», 1881, «Дослідження на теренах російського духовного вірша», 1880—90, «З історії роману та повісті», 1886—88) Таким чином, вплив на літературу врівноважувався теорією самозародження сюжетів В Миллер протиставив М ш власне бачення історичної школи В Англі як реакція на схематизм М ш виникла антропологічна школа Положень М ш дотримувався М Драгоманов («Байки Лафонтена та східні оповідання», 1884, «Турецькі анекдоти в українській народній словесності», 1886, «Слов'янські переробки Едипової історії», 1892 тощо), поділяючи фольклор на твори, в яких зображено засвідчені переважно пісенними жанрами національне життя, побут, історію, та твори з мандрівними сюжетами (казки, притчі, легенди, балади, байки) Традиції М ш розвивав А Лобода Їх поглиблювали представники фінської школи (Ю Крон, К Крон, А Аарне), які обґрунтували історико-географічний метод

Міжсторія (нім *Zwischengeschichte*) — оповідь про певну подію у житті персонажа чи інших героїв твору, що відбулася до зав'язки основного художнього конфлікту, однак подана в його розвитку

Міжлітературні взаємозв'язки — властивість літератур здійснювати сприйняття оригіналів через переклад, запозичення, переспів тощо, взаємодію, стимульовану жанрово-стильовими впливами, міграцією сюжетів та зумовленими нею зустрічними течіями, що приводить до збагачення письменства як відкритої художньої системи Завдяки М ш створюються продуктивні зв'язки між канонами та його варіантами М ш можуть бути безпосередньо чи опосередковано контактними, синхронними, напівсинхронними, несинхронними, витворюючи типологічні ряди літературних явищ, а також локальними, ізольованими Адаптація текстів однієї літератури іншою відбувається шляхом їхньої акультурації, націоналення, осучаснення, іноді сприяє пришвидшеному розвитку маргінальних письменств (поболгарення), яким в іншому разі загрожувало асиміляція багатшою за жанрами і стилями літературою М ш вивчає порівняльне літературознавство, їх використовувало інтертекстуальна практика

Міжнародна асоціація вивчення слов'янських культур (МАВСК) — організація, створена в 1976 у Берліні для здійснення проекту ЮНЕСКО «Вивчення слов'янських культур», до 1993 мала назву «Міжнародна асоціація вивчення та поширення слов'янських культур» Першим її президентом став Д Марков (СРСР), згодом обрали С Вольмана (Чехо-Словацьчина), з 1993 — М Бочварова (Болгарія) Асоціація через національні та крайові комітети країн, що є членами ЮНЕСКО, поширює інформацію про слов'янські культури, організовує відповідні симпозиуми та конференції, забезпечує обмін науковими дослідженнями тощо Національний комітет України МАВСК

очолював Г Вервес Асоціація сприяла появі таких видань, як «Современные славянские культуры развитие, международный контекст» (К, 1982), перекладена багатьма мовами монографія Л Новиченка «Тарас Шевченко — поет, борець, людина» (1982—84), «Іван Франко і світова культура» у трьох книгах (К, 1990), чотиритомне дослідження «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (К, 1987—91)

Міжнародна асоціація літературних критиків (МАЛК) — організація, створена у Пармі в 1969 за ініціативою французького письменника, і першого президента І Гандона Асоціація об'єднала літературних критиків Європи, Азії, Африки, США, в її роботі також брали участь І Дзевєрін, М Жулинський, Д Затонський та ін Асоціація видає «Бюлетень», в якому вміщують матеріали дискусій, інформацію про літературне життя тощо

Міжнародна асоціація українців (МАУ) — об'єднання, засноване в Неаполі у 1989 за ініціативою Інституту літератури ім Т Шевченка НАН України, Інституту мовознавства НАН України ім О Потєбні, Українського наукового інституту Гарвардського університету (США), Інституту сходознавчих наук (Неаполь) для сприяння розвитку українознавчих студій, підготовки фахівців, координації наукових досліджень, обміну інформацією тощо Нині асоціація перебуває в Києві, має філії в різних країнах світу Спочатку обов'язки її президента виконував В Русанівський, з 1991 — Г Грабович, з 1993 — Я Ісаєвич МАУ організовує конгреси та конференції, видає «Вісник Міжнародної асоціації українців», координує роботу Міжнародної школи україністики

Міжнародна асоціація українських дитячих письменників, видавців та діячів культури при НСПУ — організація українських письменників, що діє з 1990 Її керівництво складається з ради Асоціації та її президента Ю Сердюка, віце-президентів В Кава та Б Чайковського При ній видають журнал «Соняшник»

«Міжнародна бібліотека» — серія книжок, друкована накладом І Франка (Л, 1912—14, з'явилася 14 випусків), яка мала ознайомлювати українського читача з кращими творами українського та світового письменства У ній були видані «Українські поеми» О Афанасьєва-Чужбинського, історико-літературні студії «Рутенці Типи галицьких русинів 60-х і 70-х років мин в», «Дантова друга любов», «Найстаріші пам'ятки німецької поезії IX—XI вв», «Темне царство Студія з приводу Шевченкових поем «Сон» і «Кавказ» І Франка, Франків переклад драми «Самсон-борець» Дж Мільтона тощо

Міжнародна (друга) конференція революційних письменників — форум, зінційований Міжнародним об'єднанням революційних письменників, який відбувся 5—15 листопада 1930 в Харкові за участі письменників 22 країн, зокрема Б Іллеша (Угорщина), Й Бехера (Німеччина), М Голда (США) та ін На ній головував І Микитенко, брали участь І Ле, Мирослав Ірчан, П Усенко та ін, виступив М Скрипник На конференції шлося про консолідацію письменства світу, його протистояння фашизму тощо

Міжнародна федерація перекладачів (нім *Federation Internationale des Traducteurs, FIT*) — організація, сформована в 1953 у Парижі, завдяки ЮНЕСКО в

1970 набула статусу неурядової організації Охоплює асоціації перекладачів, синхроністів з п'ятдесяти країн, проводить фахові конгреси та конференції Обстоєє права перекладача, закріплен «Хартією перекладача» (Дубровник, 1963) Асоціація видає щоквартальник «Babel» («Вавилон», з 1955), «Newsletter» («Інформаційний бюлетень», з 1982), з 1966 дє Комітет з історії та теорії перекладу

Міжнародне об'єднання революційних письменників (МОРП) — прокомуністична організація, створена в 1925 у Москві на основі філії пролеткульту, що задекларувала себе на першій конференції Міжнародного бюро революційної літератури (МБРЛ), реорганізованого в МОРП під час Міжнародної (другої) конференції революційних письменників у Харкові До її друкованих видань належали «Вестник зарубежной литературы» (Москва, з 1927) та «Литература мировой революции» (1931—32) Участь у її заходах брали Л Арагон, А Барбюс, Б Брехт, Й Бехер, В Броневський, Т Драйзер, Лу Синь, Мао Дунь, О Серрафимович, І Микитенко, І Гончаренко, П Усенко та ін МОРП проіснувало до 1935

Міжнародний фбрум діячів культури — з'їзд, скликаний Республканським ювілейним комітетом за сприяння ЮНЕСКО та Всесвітньої Ради Миру для святкування 150-річчя від дня народження Т Шевченка Відбувся у Києві 29—30 травня 1964 Участь у цьому заході брали Я Івашкевич, Дж Вгореллі, Г Пйовене, В Макдональд, П Кравчук, М Бенюк, М Т Леон, Р Кент, С Русакієв, Т Коруда, М Бажан, Л Новиченко та ін

Мізансцена (франц *mise en scene* постановка на сцені) — розташування декорацій, реквізиту, дійових осіб на театральному кону в епізодах вистави, під час кінозйомок або перед телекамерою М формує (враховує) певний стиль, відповідну пластичну форму

Мікровидання (грец *mikros malii*) — видання з дуже зменшенням (до 95%) текстом, поширені у другій половині ХХ ст., які відтворюють фотографічним, рідше полграфічним способами і читають, застосовуючи спеціальні оптичні пристрої М використовують для швидкого розмноження довідкових матеріалів, періодики, книг, як недавно видрукуваних, так і давніх, рідкісних, адресованих здебільшого бібліотекам, архівам, музеям Таку роль виконують і мікрофільми

Мікротопонім (грец *mikros malii, toros* місце, місцевість, општа ім'я) — різновид топоніма, власна назва локального географічного об'єкта лісу, урочища, поля, пасовища

«Міліндапаньга» — давньоіндійська літературна пам'ятка, бесіди індо-грецького царя Мілнди (Менадра) — володаря північної Індії (II ст до н е) та буддйського жерця Нагасени про сутність буддизму, співвідносна із діалогами Платона, упаншадами Переписана із втраченого оригіналу на санскриті або пракриті, очевидно, у північній Індії (II—I ст до н е) Зберігся переклад на мову палі (Цейлон), зроблений на початку I тисячоліття н е, але із семи книг першоджерело відтворюють друга, третя частини першої книги, інші є пізнішими доповненнями

Мім (грец *mitos* мщедій) — невеликий за обсягом комічний реалістично-побутовий жанр еллінської драми, пов'язаний з культовими святами

Дюніса, одна з форм народного карнавалізованого театру Започаткований як невеличка імпровізована сценка розважального характеру, що висвітлювала смішну чи грубувато-неприспийну тему повсякдення Характерними персонажами М були нахлбник, дурень, блазень, рибалка, ремісник дід, раб, гетера та ін Основні ролі відводилися мімуму (чоловікові) та мімі (жінці), у спектакл домінувала їхня гра, а не зміст Діалоги здебільшого виголошувалися на місцевому діалекті Першу літературну обробку жанру здійснили сицилійський поет Софрон із Сіракуз (V ст до н е) та його син Ксенарх, які насичували діалогізовані ситуативні сценки живонародною мовою, влучними прислів'ями та приказками, що мали викликати комічний ефект М після появи в давньогрецькій драматургії Менадра та професійних акторів на певний час витіснили на маргінесі театрального життя, проте їх традиція відновилася під час кризи нової аттичної комедії, зокрема за доби еллінізму Особливо популярним був жанр у римському театрі I ст до н е, отожнювався з емболяями, власне музично-танцювальними, розважальними інтермецо або ексодами трагедії, конкурував з ателланами Політичні М писали Децим Лаберій (сатири на Юлія Цезаря), Публій Сір Для їхніх віршованих текстів, перемежованих прозою, характерні вільні висловлення, довільне стиліове та ритмічне оформлення, застосування авантюрих, еротичних, сенсаційних мотивів, ускладнення структури драми, запровадження мімічної іптези, тобто великої сюжетної п'єси Вистави, в яких значну увагу приділяли пластиці вокалу, розігрували на майданах, у палацах, рідше в театрі один чи два актори, серед яких були й жінки Актори не користувалися масками як у трагедіях та комедіях, натомість застосовували багато гриму З найдавніших текстів збереглися тільки окремі фрагменти, знайдені в Оксрінхських папірусах, кілька сценаріїв та нецензичні імітації Теокрита («Свято Дюніса» та ін, III ст до н е) і Герода, який звертався до кульгавих ямбів, тобто міміяμβів (III ст до н е) Пізніше М були заборонені Турульським собором (691) як гріховне видовище, проте твори трансформувалися у середньовічні фавльо, фарси, шванки, фастнахтшпіли, commedia dell'arte та ін жанри сміхової культури М називають і актора, виконавця цього малого комічного жанру

Мімізис (грец *mimesis* наслідування) — наслідування дійсності, ідеї або творчості митця Термін античної естетики та філософії на позначення творчого процесу, відображення позачасових образів у реальному світі Його вживали і в розумінні зображення різних предметів і явищ, дійсності загалом, відмінних від копіювання, коли метою художнього трактування світу була потреба висвітлити його сутність, приховану за зовнішнім виглядом До М звертався Гомер у поемі «Іліада» (одна з героїнь звертається до полеглих вояків, наслідуючи голоси їх дружин), піфагорійці вважали, що мистецтво наслідує природу, Сократ поділяв їхню думку Ідею М розвивали в різних концепціях Арістотель у «Поетиці» вважав, що митець відображає дійсність такою, якою вона є, або такою, як про неї кажуть, або такою, якою вона могла б бути, тобто наголошував на відтворенні наявного, можливого та ймовірного Філософ приділяв увагу засобам (ритм, слово, гармонія, метр), предмету («кращі» та «гірші» люди) і способу наслі-

дування (епос, лірика, драма) Натомість Платон («Держава») сприймав практику М як безнадійне поширення «тіні тіней», критикував її, схвалюючи безпосереднє видтворення ідеї, а не її копії, «тіней» у вигляді конкретних речей, обґрунтовував явище артистичного осяяння Для нього лише трагедія та комедія були пов'язані з наслідуванням, а лірика стосувалася «висловленнє самого поета» Міркування мислителів античності позначилися на двох альтернативних шляхах розвитку письменства (мистецтва) Аристотелівська концепція найповніше втілювалася за доби Ренесансу, класицизму, реалізму, натуралізму, набувши звulгаризованого трактування у «соцреалізм», а Платонівська — у період середньовіччя, бароко, романтизму, модернізму Розмежування об'єктів та способів М стало основою теоретичного осмислення літературних родів Класицисти вдавалися до їх надмірної канонізації, що особливо вплинула на драму, обмежену законом трьох єдностей Проблема М була визначальною для представників будь-якої стилізованої тенденції класичного письменства Так, Ф Сідні наголошував на первинній ролі наслідування, адже твір людини не може змагатися з витворами природи, В Вордсворт вбачав міметичні сліди у мові Наукою поетика та художня практика модернізму ХХ ст, настановою яких була іманентна сутність мистецтва, переглянули поширені уявлення позитивізму про М, наголошували на потребі адекватного його розуміння у значенні моделювання універсуму Проблеми М досліджували Р Інгарден у праці «Про відмінне розуміння правдивості ("істинності") у творах мистецтва», Е Ауербах — «Мімесис Зображення дійсності у західноєвропейській літературі» (1953), Г Коллер — «Мімесис в антиці» (1954), Г Сорбом — «Мімесис та мистецтво» (1968), В Шестаков — «Естетичні категорії Досвід систематичного та історичного дослідження» (1983) Постмодернізм, заперечуючи метафізику присутності, не сприймає лінгвістичного зв'язку з природою, передбаченого М, відкидає провітницьку модель чіткої антиміфологічної мови, яка сприяла розбудові логоцентричного, наслідувально-ілюзійного мистецтва, характерного і для доби Просвітництва, заперечує наслідувальні метанаративи У риториці М називають іронічне наслідування характеру, мови та почуттів інших людей У цьому значенні поняття застосовував М Довгалевський

Міміка (грец *mimikos* наслідуваний), або «Мова тіла», — рухи м'язів обличчя, що передають внутрішній стан людини, різноманітність її почуттів, емоцій, оцінне ставлення, є невербальним аспектом спілкування М належить до важливих зображально-виражальних засобів у фольклорі, драматургії, кінематографії

Мімія́мб — сценка античної драми, написана ямбічним розміром, що відображала події переважно міського побуту

Мінезі́нг (нім *Minnesang*: *пісня любові*) — німецька середньовічна лірика, присвячена Дамі серця, її вроді та чеснотам, яку виконували мінезінгери Пісні складалися з двох однакових за будовою строф та висновку (*Abgesang*) Ії різновидами є лаях (*Leich*) і шпрух (*Spruch*), що представляли переважно однострофну віршову морально-дидактичну формулу, звучання підпорядковувалося провідній мелодичній лінії, пісні виконували під акомпанемент арфи чи лютні

Мінезі́нгер (нім. *Minnesinger*: *співець кохання*) — німецький середньовічний поет-музикант, автор куртуазної лірики, що виникла у ХІІ ст як зустрічна течія щодо творчості провансальських трубадурів, арабської любовної поезії На початку існування М в Австрії, Баварії та Швабії, зокрема на придунійських землях (Кюренбергер, Дітмар фон Айт та ін), використовували прийомми невишуканої народної пісні без мотиву служіння обраній пані, а згодом оспівували неподлене кохання до недосяжної Дами серця (прирейнські поети Генріх фон Фельдеке, Фрідріх фон Гаузен, швейцарець граф Рудольф фон Феніс, тюрингець Генріх фон Морунген, австрієць Райнмар фон Гагенау), служіння Богу та сюзерену, поетизували життя рицарів, хрестові походи Найвідомішим М вважається Вальтер фон дер Фогельвайде (1170—1230) Була відома також творчість Раймана Старого, Вольфрама фон Ешенбаха — автора поеми «Парцифаль» Творчість М вважалася палацовим мистецтвом, важливим складником виховання молодих рицарів Перший гурток виник при дворі Фрідріха Барбаросси та його сина Генріха VI У репертуарі домінував мінезанг та його різновиди У доробку прихильника «високої» любові Ульріха фон Ліхтенштайна, а також у творах так званих сільських М (Нойдгард фон Рівенталь, Тангайзер, Штайнмар та ін) лірика М перетворюється на стилізацію вони використовували прийоми шаржу і пародії, обираючи за персонажів не лицарів і панів, а пастухів та служниць Останніми М були Конрад Вюрцбургський, Гуго Монфортський, Освальд фон Волькенштайн Криза творчості М, яку супроводжувало епігонство, за доби пізнього середньовіччя зумовила її непопулярність Її шанувальники видавали антології «Зразки старовинної швабської поезії» (1748) Й-Я Бодмера, «Пісні кохання зі швабських часів» (1803) Л Тіка

Міне́і Чéты — див **Чéты мінеі**

Міна́тю́ра (італ *miniatura*, від лат *minium* *сурик*) — малярські зображення у вигляді заставок або ілюстрацій на всю сторінку, що прикрашали, ілюстрували середньовічні рукописи М називають і картини малого формату, виконані емаллю, гуашшю, аквареллю на папері, кістці, металі, фарфорі, яким притаманна тонка техніка виконання, полотна невеликого розміру, книжкові ілюстрації У літературознавстві М за аналогією з живописом називають невеликий за обсягом, композиційно довершений літературний твір, який узагальнює думку (образ) М у письменстві стосується малих жанрів новели (В Стефанік, М Яцків), вірша у прозі (Г Хоткевич, І Ліпа), шкідця («Діти Землі і Сонця» А Головка), анекдоту, іноді так визначають твори, більші за обсягом, наприклад водевіль «По-модньому» М Старицького чи п'єси «Всередині» М Метерлінка Зразком прозової М є твір «Окрушини» Ірини Вільде, для якого характерна афористичність висловлювання, відсутність неістотних подробиць, несподіваний фінал У жанрі М творять В Чухліб, Марія Цукатова та ін Поширені вірші-М рубай, хокку, фразки, коломийки З'являються окремі поетичні збірки М, наприклад «Емалі та камеї» Т Готье чи «Дні» Є Плужника Приклад жанру із книжки «Сади Марії» М Григоріва

мов силует
води

ця фраза
на піску

У літературній практиці поширені також сатиричні та гумористичні М, наприклад збірка «Сто спокус, або розсекречена невинність» (К, 2002) П Осадчука, до якої увійшли дотепні сатиричні вірші еротичного змісту

Мінімалізм (лат *minimus* найменше) — естетика мінімуму зображально-виражальних засобів у мистецтві, визначальне поняття авангардизму та постмодернізму, запозичене з музики композиторів 50—60-х ХХ ст Ла Монта Янга, Ф Гласса, С Райха, Т Райл, аналогічне поняттю «концептуалізм», яке вживали письменники й малюри. Воно стосується редуцції художніх форм при застосуванні оголеного прийому, драматизації матеріалу. Зокрема, як основа М був використаний досвід футуристів, які тлумачили фонемі як визначальні елементи мови, спрощені до порожнього знака, використовували засоби пародії, жарту, епітафи. М вважалися такі твори, як «Поєма кінця» В Гнедова, «Автопортрет» М Семенка. Аналогічні процеси притаманні і малювству, техніка якого зводилася до компонування найпростіших геометричних фігур, наприклад «Чорний квадрат» К Малевича. Для цієї тенденції характерне нав'язування реципієнту художніх моделей автора, які часто мали епатційний, антиестетичний пафос. Пошуки конкретності вірша були зумовлені кризою традиційної поезії і статусом автора, інерцією літературного високого стилю. Коли йшлося про конкретність, обери та прихильники конкретної поезії, зокрема представники лозанівської групи, тлумачили її як дитячу непосредність гри, відмовилися від серйозної монологічної лірики, а також від погати лірика. Вони вважали основою творчості мову, позбавлену естетичної функції, намагалися не втручатися у природу слова, відмовлялися від художнього самовираження. Такий досвід притаманний постмодернізму, схильному до застосування мовної гетерогенності, використання принципу варіацій, маніпулювання «порожніми» структурами, за якого, на думку В Некрасова, усуваються малюнок, композиція, зображення, рамка, залишається чистий аркуш без «художності», названий «мистецтвом» (А Журавльова, В Некрасов, «Пакет», 1996).

Мінімалісти (англ *minimalists*) — угруповання американських прозаїків кінця 70-х — початку 90-х ХХ ст, творчість яких зумовлена кризою опозиціоністського руху та контркультури, розчаруванням у можливостях письменства обстоювати гуманістичні ідеали. Будучи прихильниками реалізму і почасти натуралізму, М залишали поза увагою біологічні та соціальні проблеми, на відміну від прихильників «нового роману», не підтримували формальних новацій, зосереджувалися на фактографічному зображенні побутових подробиць. Така тенденція притаманна збіркам новел «Благодаря тебе, замовкни» (1976), «Про що ми міркуємо, мовлячи про любов» (1981), «Собор» (1983) Р Карвера, романам «Морозні картини зими» (1976), «Замурованість» (1980), «Фотографуючи Вілла» (1989) Енн Бітті, збіркам оповідань «Спотворення» (1976), «Секрети і сюрпризи» (1979), «Палючий дим» (1982), «Де ти мене віднайдеш» (1986), роману «Механічні мрії» (1984) Джейн Енн Філіпс, романам «Останній обов'язок» (1878), «Жіноче товари-

ство» (1981), «Люди і янголи» (1985), «Непомітна людина» (1995) Мері Гордон. У цих творах зображено безбарвних персонажів, банальні події, відтворено відчуття заскненого, безнадійного животіння, що спонукало літературознавців запровадити поняття «покоління байдужих».

Мінімальна розповідь (лат *minimus* найменша кількість) — зв'язок однієї події та двох станів, за якого подія пов'язує їх як попередній та наступний, а наступний стан сприймається як інверсія попереднього.

Прокинувся я — і я вже Ти
Над мною, п'єдо мною
Горять світи, б'ються світи
Музичною рікою (П Тичина)

Міраклъ (франц *miracle*, від лат *miraculum* диво) — жанр середньовічної релігійно-повчальної драми, близький до містері та мораліте, основою якої були оповіді про поневір'яння, упослідження, прочанство, віротерпимість, чуда католицького святого, пов'язані з постаттю дві Марії, яка заступається за смертних, відпускає гріхи, наприклад «Прєво, врятований Богородицею». Збереглося понад сорок текстів жанру, що виник під впливом літургійної драми (ХІІ ст.) Сюжети мали інтертекстуальний характер, були театралізованими цитатами апографії, апокрифів, східних переказів тощо, насичені алегоріями, монументальною образністю. У М канонізовані сакральні істини, ознайомлення з якими вірних було першочерговим завданням. Іноді твори ґрунтувалися на історичних реаліях, зокрема на хрестових походах, зображених Жаном Боделем у «Грі про Святого Миколая» (1200), де йшлося про рицаря, який, потрапивши в полон до сарацинів, зберіг ікону Св Миколая, описували церковний побут, розкритий у «Міраклі про Св Теофіля» (прибл 1261) Рютбефа. У творі змальований скарбничий, схильний до спокую гріх після усвідомлення їх Цей сюжет про людину, яка продала душу дияволу і яку порятувала Мати Божя, вважають джерелом легенди про доктора Фауста. У творах жанру поступово поширюються авантюрно-розважальні, сімейно-побутові мотиви («Міраклъ про Гбур»), пов'язані з життям духовних подвижників, з'являються психологічні характери та колізії («Вистава про Стеллу», «Вистава про Св Улве»), окремим творам притаманна сатира на сваволу рицарства («Міраклъ про Роберта-диявола») чи пороки католицьких священиків («Врятована абатиса»), можновладців («Сорок міраклів Дві Марії»). У цих текстах уже відчутні віяння сміхової культури, фарсу. М видавалися суто міською літературною формою, без єдності дії, мали відносно стабільну структуру (три-п'ять актів з інтермедіями під час антрактів), багаті декорації та костюми. Розвиваючись, М втрачав свої жанрові ознаки, перетворюючись на побутову повчальну драму з християнським моралізуванням («Міраклъ про Грізельду»), найдовше проіснував в Іспанії (до ХVІІІ ст.) Будучи суголосним ауто, позначився на доробку Лопе Ф де Веґи Карпйо, П Кальдерона де ла Барки, Тірсо де Моліни. М поширився у давній українській літературі за доби бароко в межах шкільної драми, вплинув на присвячену московському царю Олексію Михайловичу анонімну п'єсу (1673—74) про Олексія, чоловіка Божого, основою

якої був відомий апокриф, зафіксований у «Життях святих» Петра Скарги та «Амфологоні». Вона складалася з двох дій, у кожній з яких виокремлені п'ять та шість яв («видоків»), присвячена внутрішній боротьбі Олексія та змаганню за його душу темних і світлих сил, репрезентованих Рафаїлом та Гавриїлом, засвідчувала болісний вибір головного героя, який покинув домашній затишок і став на тернистий шлях життя Божої людини. Кульмінація твору розкривалася в інтермедійній сцені «Грання весілля». У творі висвітлено особливості світосприйняття українців. Була популярною «Комедія на Успенія Богородици» на дві дії з епілогом (кінець XVII ст.) Дмитра Туптала Ростовського. У пролозі п'єси «ліствиця» (драбина), яку побачив уві сні Яків, тлумачилася як «Діва чиста»: нею має зйти Син Божий. Смерть Матері Божої, підтверджена монологами Плачу Церковного, Співу, Втіхи, як і її воскресіння, в яке повірив Апостол Фома, коли його переконали Віра, Надія і Любов, була основою сюжетотворення М. Фінал твору (прославляння Богородиці) виражений бароковою символікою та алегоріями: Влада дарує їй митру, якір, крила, ключ царства, книгу, пернак, шолом, сурму, меч. Відомою була «Декламація про Св. Катерину» польською мовою (1703—04), написана студентами (І. Левицький, Й. Дашкевич, І. Новицький, В. Горленко та ін.) Києво-Могилянської академії. Стильові елементи М. характерні також для драматургії символізму («Чудо Св. Антонія» М. Метерлінка) як прояв незвичайного, таємничого в композиції. Виставу «Міраклъ» німецького режисера М. Райнгольда (пантоміма за «Сестрою Беатриче» М. Метерлінка) або драму «Дійство про Страждальницю» бразильця А. Суассуну можна розглядати як спроби поновити давній жанр.

Мірна мова — віршова мова з притаманним їй чергуванням довгих і коротких, наголошених і ненаголошених складів, прискорення та уповільнення, підвищення і зниження темпу мовлення при читанні:

Ти мене полюбиш не за пісню,
 Ти мене полюбиш не за вроду.
 Ти мене полюбиш за залізу
 Відданість вкраїнському народу.
 А коли я душу буревісню
 Переллю в живе життя твоє,
 Ти мене полюбиш і за пісню,
 І за вроду — яка вже не є (О. Григоренко).

Місра — неримована половина бейта: у монодрамах на зразок касиди чи газелі суголосними вважаються лише парні верси.

Містерія (лат. *mysterion*: таємниця, таїнство) — західноєвропейська середньовічна релігійна синтетична драма, що виникла на основі літургійного дійства XII—XIII ст., яке муніципалітет або ремісничі цехи організовували на міських майданах. М. поширювалися до XVI ст. в Італії, Франції, Швейцарії, Британії, Німеччині, Нідерландах як масове видовище, вражали багатством бутафорії, костюмами, пафосом, сценічними ефектами (внесення святих тощо), виконувалися народною мовою в поєднанні з латиною. Дійство відбувалося на підводах, що рухалися повз глядачів (в Англії), або на нерухомій «сцені», довкола якої пересувалися глядачі (у Франції). Наприкінці XIV ст. сформувалися спеціальні напівпрофесійні братства, які виконували вистави. Так, па-

ризьке «Братство страстей Господніх» для показу М. об'їждало в 1548 Бургундський готель. М. були переважно анонімними, у них переосмислювалися біблійні сюжети різдвяного та великоднього циклу, було інсценізовано передусім життя Ісуса Христа (найперша британська п'єса XII ст. «Воскресіння»). Вистави нагадували генетичні пов'язані з ними елевсинські, орфічні, самофракійські дійства, а також твори, присвячені давньоєгипетським богам Ізіді та Осірісу, вавилонському Таммузу, римському Аттісу, юанську драму XIII—XIV ст. Тематично М. розмежовувалися на евангельські (найпоширеніші) та старозавітні й апокрифічні (менш популярні). Три події християнської історії (народження, смерть та воскресіння Сина Божого) були композиційними центрами спектаклю, довкола них об'єднувалися інші евангельські та апокрифічні епізоди про покликання апостолів, тайну вечерю, вилікування хворого, зцілення німого тощо. Театралізацію сакральних фавул під час антрактів поживлявали інтермедії. За змістом М. видається досить суперечливою, поєднуючи релігійну містику та життєві реалії, піднесені трагічні й приземлені комічні акценти. Іноді твори мали великий обсяг, циклічну форму, що з'явилася після 1450. Так, «Містерія Старого Завіту», що висвітлювала сакральну історію від часу створення світу до народження Ісуса Христа, складалася із сорока п'єс, в яких брало участь до 250 акторів (переважно ремісників); така вистава тривала кілька тижнів. Бутафорна «Містерія страстей Господніх» (1450) Арнуля Гребана охоплювала 34 574 верси, тривала 4 дні, у ній брали участь 393 дійові особи, його ж «Містерія діянь Апостолів» (друга половина XV ст.) містила 62 000 віршових рядків, передбачала участь 494 акторів і розігрувалася 9 днів. Відомими були драматурги Жан Мішель, П'єр Гренгор (Франція), Крістіан Гансен (Данія), рицар Хіллан (Меллершгадт), Хіль Вісенте (Португалія). Окрему підгрупу М. становили світська «Містерія про зруйнування Трої» (1452) Жана Міле, анонімні «Містерія про Святого Людовіка» (1470), «Містерія про облогу Орлеана» (1483), в яких відображені тенденції формування історичної, народногероїчної драми. Жанр зазнавав впливу середньовічної карнавальності, інколи наближався до фарсу, соці у Франції, клухта в Німеччині. У Франції інсценізувалися будь-які епізоди Св. Письма, а в Англії — лише евангельські сюжети. Найповнішим вважається йоркський цикл, що містить 48 анонімних п'єс. Від середини XVI ст. офіційна церква заборонила М. за профанацію християнського канону, але популярність жанру зумовила його подальше існування, засвідчене «Містерією страстей Господніх» у південнонімецькому селі Обераммергау чи «Містерії тіла господнього» у Елььчі (Іспанія), йоркськими та черстерськими циклами вистав у Британії. «Містерія страстей» постійно розігрувалася у Парижі перед собором Нотр-Дам. М. успадкували польське (свіджальська література, література рибалтів), словенське, білоруське, болгарське письменства. Вона поєднувалася з дамаскинами, а також із давньоукраїнською шкільною драмою доби бароко: «Слово про збурення пекла», «Дійствіє на Рождество Христово», «Царство Натури Людской», «Мудрость предвічная», «Властотворний образ Человіколюбія Божія» тощо. Їхні автори дотримувалися середньовічних канонів жанру,

але значно меншого за обсягом, із повільним розгортанням дві У творох окреслювався домінуючий епізод, якому підпорядковувалися інші Так, у «Торжестві Єстесва Чоловіцького» Адам і Єва перетворювалися на постаті Відчаю та Плачу, а Сатану заміщували фігури Лакомства, Непритомності тощо Розглядаючи М різдвяного типу, Д Чижевський у 11 фабульній основі виявив сакральне число (три позиції пастухів, царів, Ірода), монологи та діалоги, сцени зі співами або танцями, обрамлення символічними сценами Ці прийоми використав Т Шевченко у поемі «Великий льох», в якій відтворені три душі, три ворони, три лірники, наявні й інші елементи жанру Містеріальний сюжет в окремих випадках міг замінюватися світськими елементами, тому вплинув на ренесансну літературу, зокрема на зображення «чортячих» костюмів (книга четверта, розділ XIII) роману «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф Рабле Спробу поновити традицію жанру спостерігали у різножанрових творах «Містерія про милосердя Жанни д'Арк», «Вступ до містері про другу чесноту» Ш Пепі, «Кані» Дж Г Байрона, «Великий льох» Т Шевченка, «Виолен» Е Золя, «Містері» К Гамсуна, «Спокуса» Панаса Мирного, «Зайди» А Белого, «Містерія-буф» В Маяковського, «Убивство у соборі» Т С Елота «Томас Кранмер Кентерберійський» Ч Вільямса «Містерія» Т Осьмачки та ін

Містика (грец *mystikos таємничий*) — невідоме, ірраціональне релігійне світосприйняття, закоринене в індивідуальних переконаннях людини, що можуть не відповідати засадам канонічного вивчення Основою таких поглядів є магія слова, здатного виражати невисловлюване Особливу роль у М відіграють семантично структуровані, віддалені від конфесійних традицій метафоричні утворення Втаємничення у містеріальне дійство часто відбувається шляхом медитацій, візій Найповніше М відображена в поезії «містиків» Майстера Екгарда, Й Тайлера, Г Сайзе

«Містики» — напрям у німецькій поезії XII—XVII ст., перейнятий містицизмом, представники якого прагнули поєднатися з Богом через екстаз Виник спочатку в жіночих монастирях, зокрема в лиці Мехтільди Магдебурзької (прибл 1207 — прибл 1280), позначився на доробку Майстера Екгарда (прибл 1260—1327), розвитку німецької мови До школи Екгарда приєдналися Г Сайзе (1295—1366), Й Тайлер (1300—61) Офіційна католицька церква заборонила лірику «М», вбачаючи у ній прояви ересі, однак мотиви цього напрямку наявні у творчості Я Беме (1575—1624), Й Шефера (1624—77), відомого за псевдонімом Ангелуса Слезіуса, а також К Кульмана (1651—89)

Містифікація (грец *mystēs втаємничений* і лат *ficatio, від facio роблю*) — зумисне введення в оману, приховування справжніх намірів, літературний твір, автор якого прихований або асоціюється з певним реальним, іноді вигаданим письменником Прийомом М може скористатися плагатор, який не посилається на джерело У М формується фантомний образ автора, що набуває вигляду симулякру, а тому першорядного значення надають стилізація, в межах якої формується ідіолект вигаданого письменника До М належать імітовані пам'ятки літератури, приписування текстів певним авторам, введення постаті вигаданого автора Деякі твори, що стали надбанням світової класики, виконані як М «Дон Кіхот»

М де Сервантеса, «Мандри Гуллівера» Дж Свіфта, «Історія Нью-Йорка» В Ірвінга Здебільшого містифікатор створює текст від імені іншого, тому ретельно опрацюює деталі, пов'язані з його ім'ям, та внутрішню форму, тобто мову, архітектуру тексту, анаграму чи криптограму вигаданого автора, який «оживає» у подвійному семантичному полі, запобігаючи розмежуванню дійсності та вигадки М вважається паралітературним жанром, живленим культурологічними джерелами, хоч може бути пов'язана з розіграшем Розглядається поряд з іншими інтертекстуальними жанрами стилізації (за Ю Масановим, повинна бути дотримана умова обов'язкового «підпорядкування свого стилю стилю містифікованого автора», щоб не виникло сумнівів у достеменності тексту) — пародією, травестією, епатажем, наслідуванням, плагіатом, фальсифікацією, а також шаржем, псевдонімом, карикатурою, однак має семантичні відмінності Зокрема, різниться від пародії, травестії, епатажу відсутністю посилення на певне джерело, з яким ототожнюється До М відносять і апокрифи Здебільшого різновиди М виокремлюють за гаданою належністю певному письменнику або фольклорним походженням справжнім письменникам (Григорій Коніський, який вважається автором «Історії Русів»), історичним особам — не письменникам («Листи» Нінон де Ланкло, насправді написані Г Волполом), вигаданим постатям на зразок Самійла Зорки, на даруш якого часто посилається Самійло Величло у тексті козацького літопису За збереженою стилістичною манерою, способом мислення, специфікою ідіолекту певного автора насправді прихований фантом, тому містифікатор не завжди дистанціюється від псевдоніма чи аноніма (трубадури чи менестрелі часто не розкривали свого імені) Вперше на цей жанр звернув увагу І М Суаре («Про літературні псевдоніми, які замінювали справжні імена авторів», 1652) М як різновид літературної гри була типовою для античного письменства, в якому через заохочування містечтва стилізація поширювалися псевдолісти семи грецьких мудреців Фалеса, Солона, Піфагора, Платона, Фемістокла, Демосфена, Гипократа, а також дискредитаційні епистоли Епкура, вигадані Діотімом За доби християнства з'явилися М творів отців церкви (твори Псевдо-Діонісія Ареопажта), що дало підстави Еразму Роттердамському нарікати на відсутність оригінальних священних текстів Вивчення М було започатковане за доби середньовіччя, коли запроваджувалися перші спроби каталогізації, пов'язані з потребою визначення сакральних текстів, що закладали підвалини текстології та критики тексту До XIX ст накопичилися прийоми декодування та класифікації псевдонімів, плагіатів, підробок, осмислювалися способи ідентифікації тексту що було неможливо зробити без відповідного автографа Проблема М, пов'язана з проблемами текстології, авторського права стала предметом вивчення О Дель'єрра Ж Керара Ф Брконтьєр об'єднував М у три групи твори із зазначенням відповідної історичної редакції, вигадані автором (епатажі публіки, змішування вигадки й історії, підміна жанрів), ті, які мають лише назву Важливим в осмисленні М стало видання «Літературна містифікація» (1930) російського дослідника Є Ланна, базоване на західноєвропейських джерелах та на концепції М Бахтіна Є Ланн вважав стилізацію доміною М, твор-

чий процес розглядав як формування діалогів вигаданого автора та героїв «у межах чужого психологічного світу», пропонував таку класифікацію жанру подробиці творів безособового походження та власне письменства, приписувані авторам, історичним чи вигаданим постатям Згодом Ю Масанов зарахував до М і фальшиві переклади, вбачаючи у них «забір літературної полеміки, суспільно-політичної сатири і протицензурного маскування» (стаття «Літературні містифікації», 1940, праця «У світі псевдонімів, анонімів та літературних подробиць», 1963) Д Лихачов у статті «До питання про подробиці літературних пам'яток та історичних джерел» (1961) трактував середньовічну подробицю як історичну пам'ятку писемності Його міркування уточнив П Берков, розмежовуючи М та подробицю, у першому випадку вбачав смішку над довірливими бібліофілами, у другому — утилітарний розрахунок на їх довірливість Іноді М застосовують у літературних змаганнях, яким шкодить втручання позахудожніх інтересів Так, задля дискредитації врівнення брамнів католицькі місьонери розповсюджували подробиці санскритських манускриптів А публікація «Фрейлліна і величності Інтимний щоденник і спогад А Вирубової» («Минувшіє дні», 1927—28) виявилася грубим пасквилем на родичів Романових, сфабрикованим істориком П Щоголевым та прозаиком О Толстим на замовлення більшовицького режиму Однак М може виконувати й культуротворчу функцію Наприклад, поширення текстів «Краледворського рукопису», «Зеленогорського рукопису», які ніби знайшов філолог Я Ганка, стимулювало розвиток чеського культурницького руху, формувало підвалини національного відродження Вони вплинули на українських письменників М Костомарова, М Шашкевича, І Вагилевича, І Срезневського, М Онуфрієвича, С Руданського, В Верхратського, І Франка та ін, які перекладали ці тексти українською мовою, вважали їх суголосними національно-визвольному руху в Україні Тритомні мемуари (1701) містифікатора С де Куртіля, автором яких вважався д'Артаньян, стали основою роману «Три мушкетери» А Дюма-батька Особливого розголосу набули «Пісні барда Оссіана», опубліковані в 1760—63 Дж Макферсоном, які справили враження не лише на англійську літературну громадськість, а й позначилися на формуванні європейського романтизму, породивши явище оссіанізму Практика М поширюється у XIX ст Так, П Меріме у 1825 видав романтичні п'єси вигаданої ним іспанської актриси Клари Газуль («Театр Клари Газуль») Збірку супроводжував її вигаданий портрет, намальований Е Ж Делеклюзом із самого містифікатора в жіночому одязі Через два роки П Меріме оприлюднив збірку «Гузла», яка немовби належала шріїському епічному співцеві І Маглановичу Одинадцять творів з неї оформив як переспіви О Пушкін («Пісні західних слов'ян», 1835) Одним із перших помітив фальсифікацію «Гузлі» Й-В Гете, що згодом підтвердив сам П Меріме Видання П Меріме, в яких пародіювався місцевий колорит романтиків, разом із творами Томаса Равл, вигаданого Т Чатертоном, та «Піснями Оссіана» проаналізував А Тьєрі у праці «Великі літературні містифікації» (1913) Інколи прихильники М прагнуть розіграти читача, навіть дослідника письменства Наприклад, пушкініст Н Лернер оприлюднив у 1918 закінчення вірша О Пушкіна «Колі

володар ассирійський», що виявився жартом С Бобрыва Надбком письменницької три були вірші Черубіні де Габріак (1909), Нелл (1913), Анжелки Іполітїни Саф'янової (1913), справжніми авторами яких виявилися М Волошин, Олена Дмитрієва, В Брюсов, Л Нікулн Викриття М пов'язане із серйозними перешкодами, що стосуються як літературних, так і позалітературних тенденцій Тому питання про тексти В Ганки та Й Лінди («Краледворський рукопис», «Зеленогорський рукопис») чеські філологи (П Й Шафарик, Й Юнгман) намагалися не порушувати задля розвитку національно-визвольного культурно-просвітницького руху, хоча будитель Й Домбровський наполягав на визнанні «Суду Любуш» фальсифікатом, що було доведено у 80-ті XIX ст Достеменність «Пісень Оссіана» обстоювалася протягом ста років після того, як вони були надруковані, хоч ще критик та лексикограф С Джонсон, сучасник Дж Макферсона, піддав сумніву його публікацію У 1803 французькі дослідники вивчали видані в 1803 поезії «трувереси» XV ст Клотільди де Сюрвіль, що виявилися М У 1823 В Герін надрукував роман «Уалладмор», ніби написаний В Скоттом Наприкінці XIX ст В Г Айрленд зізнався у приписуванні В Шекспіру трагедії «Вортігерн та Ровена» М може настільки заповнити літературний простір, що здатна не лише вигіснути оригінал на периферію, а й усунути його зовсім із художньої дійсності Єгипетський філолог Таха Гусейн у своїй праці «Про доісламську поезію» (1927) довів, що таке твердження характеризує розвиток давньої арабської бездунської поезії, хоч І Крачковський, Ханна аль-Фахурі вважають його висновки перебільшеними У письменстві мовою фарсі Омару Хайяму приписують від 400 до 1300 бейтів, на чому наголошував академік В Жуковський («Омар Хайям та "мандриві сюжети"», 1897), а також А Кристенсен (Данія), Форуп, Нафісі (Іран) Автор може не приховувати М, використовуючи у творі підзаголовки з неіснуючого джерела, наприклад «До Ліцини (з латинської)» О Пушкіна З такою метою застосовують і прийом рецепції ніби знайдених пам'яток писемності «Манускрипт з вулиці Руської» Р Іваничука М поширювалися і на мемуари (сфабриковані П В'яземським «Листи та нотатки Оммер де Гельль») Розповсюджували також фальсифікації творів під іменами відомих авторів, зокрема І Гарусов, М Городецький — драму «Лихо з розуму» О Грибоєдова, М Ястржембський — роман «Мерти душ» М Поєла тощо Явищем у письменстві стали афоризми і поезії Козьми Пруткова, за образом якого приховувалися брати О та В Жемчужникови, О Толстой Викриття М здійснюється засобами текстології, графології, палеонтології, стилістики тощо, адже містифікатор зазвичай проявляє свою тенденційність, розбудовуючи образ певного автора, стилізуючи його ідіолект або фольклорну чи писемну пам'ятку під невластиві їй конкретно-історичні дискурси Так з'являються неприпустимі неточності Наприклад, у доробку Клотільди де Сюрвіль йшлося про супутники Сатурна, про які в її добу не знали, але містифікатор і поезії досі не відомий, на відміну від пастиша «Останній із свояків Іоанни д'Арк» О Пушкіна (1837), в якому поет використовував ним же придумані листи Вольтера Інколи подробицю виявляють через зіставлення текстів із пізнішими відомими творами Звідка М стають об'єктом неупередженого на-

укового аналізу, як-от фальсифікація Д Зуєва фіналу поеми «Русалка» О Пушкіна, яку вивчав Ф Корш у дослідженні «Розбір питання про достеменність закінчення “Русалки” Пушкіна» (1898—99) Літературознавчий аналіз піддає сумніву автентичність багатьох пам'яток писемності, наприклад надруковане в добу М «Слово о полку Ігоревім» (1800), оригінал якого згорів під час пожежі в Москві (1812) Твір викликав недовіру М Каченовського, А Зиміна, А Мазона, Ю Кшижановського Тому іпотетичний твір відрізняють від зумисне містифікованого Так, І Срезневський на сторінках «Запорожської старины» не лише редагував зібрані ним українські думи та історичні пісні, а й вдавався до їх підробки («Дари Баторія», «Смерть Богданка», «Битва Полтавська», «Палій», «Таборський похід Серпяги» тощо), яку викрили В Антонович та М Драгоманов у збірнику «Історичні пісні малоруського народу» (1874—75) Водночас практика І Срезневського стимулювала розвиток національної фольклористики і літератури (історичні поеми Т Шевченка, поема «Черниця Мар'яна» П Куліша, «Марко Проклятий», «Маруся Богуславка» О Стороженка), пробуджувала національну самосвідомість, особливо важливу в період культурно-просвітницького руху До М вдавалися і задля уникнення цензури П Куліш у «Записках о Южной Руси» (1856) подав поему «Наймичка» Т Шевченка як твір невідомого автора Таку історично зумовлену тенденцію Г Грабович (статті «Вічне повернення містифікацій», «Слидами національних містифікацій» на шпальтах журналу «Критика», 2003) визнає як сакралізацію колективної свідомості, канонізацію «національного епосу» та «національного поета» і водночас відмовляє у праві на існування «Пісням Оссіана» Дж Макферсона, «Велесові книзі», «Посланню орів хозарам», «Слову о полку Ігоревім» Не всі ці твори виявилися М Так, група авторитетних філологів на чолі з академіком О Шахматовим довела автентичність «Слова о полку Ігоревім» Ю Смолич в есе «Моя майбутня книга» («Універсальний журнал»), аналізуючи свої книги («По той бік серця []», «Останній Ейджевуд», «Фальшива Мельпомена», «Господарство доктора Гальванеску»), заявляв « мої твори — сама містифікація Мої п'ять книжок не існують і існувати не можуть Не мають права», оскільки існують у контексті властивої українському письменству «самолірики» та «самонатуралізму», де немає місця металітературі Іноді письменники вдавалися до М як художнього прийому Таким, зокрема, було «Переднє слово» М Йогансена до його роману «Пригоди Макк Лейстона, Гаррі-Рупперта та інших», де автор приховувався під криптонімом М К Яскравою подією в літературі 20-х ХХ ст були футуристичні М Едварда Стріхи (псевдонім К Буревія) «Зозе», «Автопортрет», «На хвилі 3000 метрів», «Партивіска», а також — на поезії П Тичини та Г Коляди, В Маяковського, які друкувалися на сторінках журналу «Нова генерація» (1927, 1928) Особливо привертала увагу його радіопоема «Зозендропія», опублікована в альманасі «Авангард» (1928, Ч 3), та організація матеріалів 138-ої книги «Літературного ярмарку» До М вдаються і сучасні письменники Наприклад, В Винничук зробив себе героєм власних творів, зокрема у «Легендах Львова», опублікував поему «Плач над градом Кия» від імені вигаданого ірландського ченця

Грандгатора («Жовтень». — 1984 — Ч 9), поширював «Життя гаремноє», яке немовби створила Настя Лісовська (Роксолана)

Містична співучасть (франц. *participation mystique*) — внутрішній зв'язок між об'єктами та людьми, зумовлений сильним несвідомим співвіднесенням, специфічним відчуттям totoжності, термін Л Леві-Брюля Аналітична психологія тлумачить М с як випадки, коли суб'єкт не спроможний відмежуватися від довкілля, що характерне передусім для первісних суспільств, хоча поширене і в сучасному світі, зокрема під час митингів, спортивних змагань, концертів, шоу тощо М с може відбуватися і під час написання чи сприймання художнього твору

Містичне (грец. *mystikos таємничий*) — загадкове, таємниче, надприродне, непояснюване Поняття стосувалося давньогрецьких містерій, пов'язаних із культом Діоніса та Деметри Воно характеризує також проблеми надчуттєвого способу онтологічного пізнання та його наслідків Стан М відокремлюють від звичайного душевного піднесення, оскільки містичний настрій повповнюється об'єктивним змістом Воно відрізняється від фантастики, що має доцільну вигадку Індивід переживає М як достеменну дійсність, що набуває химерного вигляду При цьому зовнішній досвід досягається шляхом видіння, внутрішній — пов'язаний зі специфічними психофізичними переживаннями Якщо перший аспект притаманний західноєвропейському світогляду (Францис Ассізький, Ігнатій Лойола), то другий відповідає візантійському досвіду, осереддя якого вважають Ісусову молитву, метою — мовчання (ісихія), обґрунтоване Григорієм Паламою, концепцію якого підтримували Іван Вишенський, Григорій Сковорода Традиція східного М була підтверджена «Ліствицею» Івана Синайського (VII ст), апофатичним текстом псевдо-Діонісія Ареопіта (V — початок VI ст), а також анонімним «Містичним богослів'ям», «Божественними іменами», «Небесною ієрархією», зосереджена в антології «Добротолюбство», перекладеній на давньослов'янську мову волооським ченцем Паїсієм Величковським (1722—94) Крім християнського дискурсу М, існує і східний Упанішади, веди, тексти Лао-цзи Відомі також учення Геракліта, піфагорійців, Емпедокла, юдейсько-еллінська концепція Філона Александрийського, «герметичні книги» Гермеса Трісметіста, погляди неоплатоніків і гностиків, єврейська кабала, персо-мусульманський суфізм Проблему М розглядали Анжела із Фоліно, Маргарита Кортонська (XIII ст), Майстер Екгард (прибл 1260—1327 чи 1328), Йоганн Тайлер (1300—61), Терезія Велика («Автобіографія», XV ст), Парацельс (1493—1541), Я Беме («Аврора, або Вранішня зоря при сходженні», 1612), Григорій Сковорода та П Юркевич («філософія серця»), Е Сведенборг (восьмитомні «Таємниці небесні», 1749—56), Єлена Блаватська («Таємна доктрина», 1888), Р Штайнер (його антропософія відома під назвою «окултизм»), В Соловйов, С Булгаков, П Флоренський (історіософічні концепції), М Бердяєв (есхатологічні аргументації), Д Андреев («Троянда світлу»), К Кастанеда («Вчення Дона Хуана Шлях знання індіяни як»), 1968) тощо М було джерелом художньої творчості, його пов'язували зі специфічним хронотопом, внутрішнім осянням, натхненням, що поривається до іншого світу, втілює епістемологічні можли-

вості богопізнання, осягнення космософії, коли анти-тетична демонізму божественна духовність сприймається як любов М виражене в естетичних формах, з використанням засобів міфу, відтворенням чудесної реальності, віднаходженням сакральної символіки, що розкривалась у мистико-релігійних міражах, містеріях, мораліте, життях, повчаннях тощо, які люстрували сюжеті свяченої історії Навіть ренесансна свідомість не була позбавлена М, обстоючи ілюзорні настанови антропоцентризму і титанізму, що асоціювалися з образом боголюдини Особливий інтерес до М притаманний романтикам і модерністам Яскравим прикладом його застосування можуть бути «Роман про добру людину» та «Роман про людське призначення» Емми Андєвської, в яких особливості української дійсності зазнають гіперболізації, реалі табору Ді-Ші розчиняються у поліваріативному хроно-топі, в історіософських інтерпретаціях круглого часу тощо Прикладом загадкових, надприродних, таємних переживань є лірика поета-символіста Я Савченка

Я тихий між ними, як привид, як тень
У деннім поліні проходжу кудись
І деревом марю блакитних пустинь,
Де був я спочатку, де буду колись

Місцевий колорит (франц. *couleur locale*, від *ital colorito*, з *lat color color*) — відтворення у художньому тексті специфіки національно-історичного побуту, звичаїв, обрядів, мовлення, пейзажу, притаманних лише певному краю Запроваджений на межі XVIII—XIX ст., запозичений з теренів малярства Поняття застосували французькі романтики, які, на противагу класицистам, обстоювали потребу заповнення літератури колоритом місця і часу, що надає їй національної та історичної специфіки На М к одним із перших звернув увагу Б Констан («Міркування про трагедію «Валенштайн» та німецький театр», 1808), заперечуючи уніфікаційні принципи класицизму, яким протиставляв «осіанівський колорит» як відповідник «давньої Півночі» Такі естетичні настанови підтримував В Гюго Зображально-виражальні можливості М к були розкриті в українській етнографічній школі, італійському веризмі, іспанському костюмбризі Вони яскраво представлені в доробку В Скотта, А В де Віны, Є Гребінки, Г Квітки-Основ'яненка, П Куліша, Ганни Барвінок, О Стороженька, В Гюго, А Мандзоні, Х Сомоса, Дж Вергі, Л Капуана, Дж Роветті, С Естебанеса Кальдерона, Р де Месонеро Романоса, Дж Фенімора Купера, Л Толстого, П Лоті, Ольги Кобилянської, В Стефаніка, М Стельмаха, Гр Тютюнника, В Медведя та ін Однак історична достовірність їхнього письма не стала самоціллю, не приховувала «істотного, неперехідного змісту», що було важливим для Г-В-Ф Гегеля, тісно пов'язувалася з народністю, властивою, зокрема, українському письменству другої половини XIX ст Елементи М к використовували письменники різних стильових напрямів у різні періоди розвитку літератури драма «Назар Стодоля» Т Шевченка, повість «Тні забутих предків» М Коцюбинського, роман «Ost» («Морозів хутір») У Самчука тощо

Місяцеслів'я — календар-альманах, який друкували в Україні за доби бароко з кінця XVII ст з просвітницько-християнською метою, окрім текстів сакрального змісту, подавав історичну, побутову ін-

формацію Першим українським М був «Календарь, или Мясцесловъ» (1700), виданий у друкарні Києво-Печерської лаври Невдовзі у ній з'явився «Полный христіанский мясцесловъ з присовокуплением разных статей російской истории, к Киевской епархии относящихся» Після заборони у 1720 Петром I книгодрукування в Україні дозволялися публікації М вже не давньою українською мовою, а російською, і лише після перегляду їх цензурою Однак традиція барокових М продовжувалася за інерцією, свідченням чого були «Київські мясцеслови» (1797—1800) Грінея Фальковського Перші календарі народною мовою поширилися на західних землях України у другій половині XIX ст, успадкувавши традицію М Іноді письменники використовують поняття «М» з відмінною семантичною метою Так, М Стрельбицький у своєму «Мясцяннике России» (2003) висміяв неоміперські тенденції сучасної Росії, що немовби розгорталися впродовж 32 днів тринадцятого місяця макабрія

Місячник — періодичне видання, найчастіше журнал, що виходить щомісяця

Мітос (грец. *mythos* слово, сказання) — фабула, впорядкування зображуваних подій Аристотель вживав це поняття при виборі можливого впорядкування одиниць, які формували логос

Міф (грец. *mythos* слово, сказання) — універсальна чуттєва дійсність, структурована за людським світосприйняттям, не ідентична довкіллю, однак кожен, хто перебуває в її межах, вважає її єдиною можливою, справжньою, тому втрата М відповідає втраті сенсу життя М має вигляд космосу, що протистоїть зовнішньому хаосу, населений божествами, духами першопредків, демонічними істотами Йому властиві своєрідні просторова архітектоніка, найчастіше у вигляді дерева світу, окреміжний циклічний або лінійний час, своя сакралізована історія, початком якої була космогонічна оповідь М виявляється моделлю певного колективу, в якій асимільоване особистісне начало, переважно антропоморфною, хоч наявні й зооморфні легенди про тотемі Будучи відображенням світогляду первісної громади, М становив форму наївного, безпосереднього пізнання (О Конт, Г Спенсер, Е Б Тейлор), коли ефективність сплуквання залежить від магичних дій, особливо сформульованих словесних дискурсів, які, на переконання мовця, могли впливати на процеси у світі, стимулювати бажані та обмежувати небажані з-поміж них Задля цього використовувалися синкретичні жанри (замовляння, заклинання, ворожіння, ритуальні дійства), що стосувалися як космогонічних явищ, відображених у календарно-обрядових циклах, у донсіях, так і долі конкретної людини, яка мусила пережити ініціацію, перейти свій життєвий шлях, берегти душу тощо Іноді такої мети досягали шляхом обов'язкової жертви, часто кривавої, що позначалося на психології формованих етносів (вбивство челяді та її поховання з покійником у Давньому Єгипті, Китаї) Давня людина не уявляла собі М, а жила в ньому, але не надіялася міфичними функціями виняткові історичні події, зокрема Христа, Кришну чи Мухаммеда, тому що вони безпосередньо втілювали божественну першосутність Відмінності між народами визначалися також номадичним чи рільничим способом існування, «суб'єкт-об'єктною» чи «суб'єкт-суб'єктною» діяльністю Українці, які здавен займалися хлібо-

робством, жертвували своїм богам злаки, хліб Цей автохтонний космос, основою якого є індоєвропейська минувшина, гармонійно поєднуювася з античними та християнськими концептами світобудови За тематикою, структурою та проблематикою виокремлені М космогонічні (походження всесвіту), антропологічні і тотемічні (походження людини), етіологічні (причини походження явищ природи) Окремо розглядають есхатологічні, в яких ідеться про космічні цикли світових катастроф, відображені Гесіодом та Овідієм у зміні чотирьох віків, у єгипетській Книзі мертвих, у буддійській нірвані, у пророцтвах Мані, у коментарях Талмуду тощо Арістотель у «Поетиці» тлумачив фабулу як М із традиційної сукупності трагічних переказів, поєднання зображуваних античними драматургами подій Втративши універсальність свого впливу на людську свідомість у процесі розвитку цивілізації, утвердження раціоцентричного світогляду, М наявний у психіці людини як архетип, актуалізується в інерційних ритуалах, що поступово «забувають» адекватний код прочитання, перетворюючись на міфологеми, які стали основою фольклору М живить образами й ідеями мистецтво, яке опрацьовує його зображально-виражальні елементи, романтизує художню дійсність, протиставно буденності На початкових етапах розвитку художня дійсність була складником М, що засвідчує доба античності Тогочасний епос і драма не виходили за межі міфоцентризму Античний М визначальним вважав фаталізм, що панує над людським життям, натомість християнський М давав кожному право на вибір істинного шляху до Бога, до своєї духовної сутності, звільняючи особистість від влади колективу Це започаткувало нову тенденцію в М, який набував індивідуального вираження, найповніше відображеного в художній літературі, починаючи з постатей ренесансних титанів, які виборювали власний життєвий простір за рахунок інших Якщо Представники Просвітництва («Прометей», «Ганімед» Й-В Гете, «Магомет» Вольтера) використовували традицію М для розв'язання своїх філософських завдань, то романтики вдавалися до власного міфотворення (поема «Єдиний» Ф Гельдерлна, «Елксир диявола» Е-Т-А Гофмана), фоборчи мотиви письменників попереднього покоління заступив демонізм (Дж Г Байрон, П Б Шелл, М Лермонтов) Архетипна архаїка наявна і в реалістичних творах «Ніс» М Гоголя, «Воа constrictor» І Франка Пошуки мистифікованого символу-першоміфу здійснювали символисти С Маларме, С Георгі, В'яч Іванов, М Вороний Зразками індивідуального М вважають романи «Улсс» Дж Джойса, в якому йдеться про символічну інтерпретацію примарних реалій, «Чаривна гора» Т Манна, де відображено ритуали, «Замок» Ф Кафки, що розкриває універсальну модель людства, лірику Б-І Антонича, розбудовану на опозиції космосу і хаосу, з архетипами, вираженими через метафору М важливі у теорії циклічності культури О Шпенглера, в образі «круглого часу», застосованому в «Романі про добру людину» Емми Андієвської Він може набувати індивідуальних ознак, як-от у романі «На той бік» В Винниченка, в якому письменник наводив модернізовану «верходубівську» версію про Наяду, що втілює «ангела-повстанця» з війська Люцифера, проголошував фантомне звільнення від сьогодення через приховування

свого безталання і темних «сатанінських» сил, яким підпорядкован персонажі Воні (Іван Верходуб, Ольга Чернявська), відкидаючи кантівський категоричний імператив як філософську іграшку, існують лише в межах тієї моделі світу, яку сприймають за єдино реальну М наявний у всіх аспектах світу людини, навіть там, де його не мало б бути, зокрема у картезіанстві, яке спричинило уявлення про всемогутність наукового-технічного прогресу, та в соціальних утопіях, що зумовили появу комуністичних режимів Деякі літературознавці (Р Чейс, Н Фрай) вважають М однією із літературних жанрів або модусів, а інші дослідники сприймають його лише як жанр усної творчості, цілісну систему первісної культури (С Аверінцев) чи первісної ідеології (О Лосев), незрілої давньої філософії (Б Фонтенель) Реалізацію М віднаходять у добі Відродження (Л Баткін), романтизму (У Трой), модернізму (Р Барт, Н Фрай, Д Затонський) М не має чіткого конкретно-історичного тлумачення, йому властива постійна трансформація, оскільки він пов'язаний із досвідом людини, на чому наголошує К-Г Юнг Нині це поняття може стосуватися діяльності відомих кінорежисерів, співаків, навіть дій героїв мультфільмів

Міфема (грец *mythos* слово, сказання) — найменший елемент, фундаментальний складник міфу, який використовують і в ньому, і в художній літературі, входить до складу системи світобудови, що відповідає уявленню людини, а не довілкло, вважається справжнім, не фіктивним Може набувати космогонічних, астральних, антропоморфних, тотемічних, анімістичних, есхатологічних характеристик Часто М пов'язана з художніми завданнями твору, наприклад із використанням подвійної семантики, поєднанням раціональних та ірраціональних чинників, що характерне, зокрема, для прози Ольги Кобилянської

Міфологема (грец *mythos* слово, сказання і *logos* слово, вчення) — уламок міфу, міфема, яка втратила свої автохтонні характеристики та функції, залучена до фольклорного тексту, в якому сприймається як вигадка, образна оздоба чи сюжетна схема, що вже стала традиційною М поширена в художній літературі на рівні асоціацій із міфічними претекстами, алюзії, ремінісценції, цитат тощо М видається подорож Одиссея в «Улссі» Дж Джойса, постать Раббі Галллейського у «Quid est Veritas?» Наталени Королєви, мотив Герострата в однойменному романі Емми Андієвської, національні архетипи у поезії Київської школи — В Голобородька, В Кордуна, М Воробйова, М Григоріва

Міфологізм (грец *mythos* слово, сказання і *logos* слово, вчення) — спосіб поетичної реалізації міфу в художній літературі, його смислове переінакшення на основі інтерсеміотичних прийомів, зокрема використання міфологем у новому семантичному полі, що актуалізує їх відмінні значення при збереженні архаїчної доміанти На переконання засновника архетипної критики Н Фрая, ідея письменства полягає у перетворенні міфів, отже, історія літератури тлумачиться не як процес, а як форма внутрішнього саморуку, що спрямований на відозвину міфем на різних етапах розвитку художньої свідомості Відображення архетипів у літературному творі здійснюється через форми поетичного мислення, зокрема через символ Подібні міркування висловлював О Потебня («За-

писки з теорії словесності»), який вбачав у міфі «поетичний образ», на відміну від світосприйняття первісної людини, для якої ці поняття не збігалися, вказував на суголосся психологічних засад слова, міфу та літературного твору. Найвиразніше такі тенденції відображені у поезії, перейнятій міфоцентризмом, за якого міф поступово перетворюється на художній прийом, що поширився у творчості від «Іляди» Гомера (IX—VIII ст до н е) до «Фесали» Лукіана (I ст н е). У цьому розвитку онтологічну функцію міфу змінила роль збереження культурологічного досвіду, наочного прикладу поведінки людини. Відбувається також профанація сакральних чинників, засвідчена пародією на зразок «Батрахіомахі», комедій Аристофана.

Міфологічна критика (англ. *myth criticism*) — тенденція в англо-американському літературознавстві XX ст., базована на концепціях Дж. Фрезера та К.-Г. Юнга, яка досліджує сучасні концепції міфу, що вважаються вирішальним транссторичним чинником художньої творчості. М. к. ще називають ритуальним, або архетипною, критикою. У дослідженні Н. Фрая «Анатомія критики» (1957) історія світового письменства висвітлюється як рух замкнутим колом література, відмежувавшись від міфу, знову повертається до нього, зокрема у творчості модерністів. М. к. спирається на досвід преромантиків та романтиків, які, наприклад Т. Блеквелл, Й.-Г. Гердер, Ф. Шеллінг, спростовували нігілістичне ставлення класицистів, просвітників до міфу, апелює до його трактувань Р. Вагнера, Ф. Ніцше, Т. Манна та ін. Важливе значення в її концептуалізації відіграла міфологічна школа. Але М. к. вважала її пройденим етапом, вбачала у письменстві тяжіння до міфу у структурному, змістовому, ідеологічному аспектах. Найповніше свої можливості М. к. розкрила в англійській антропологічній школі (Е. Б. Тейлор, Е. Ленг, Дж. Фрезер та ін.), зокрема при осмисленні магії та пов'язаних із нею ритуалів, що позначалися на художній діяльності, передусім щодо версії про божество, яке постійно вмирає та відроджується. Їхні концепції поділяли вчені Кембриджського університету, де сформувалася кембриджська школа міфокритики. Е. Чемберс («Середньовісна сцена»), Ф. Корнфорд («Походження аттичної комедії»), Дж. Вестон («Від ритуалу до роману»), а також Дж. Харрісон, Г. Меррей. Їх підтримували Р. Грейвс («Біла богиня»), Ф. Реглан. Не цілком сприйняли концепцію Дж. Фрезера релігійний «протоструктураліст» К. Стілл («Вічна тема») та юнганець М. Бодкін («Архетипи в поезії»). Їхні спостереження позначились на студіях М. Елмеде, Б. Малиновського. Методологічні набутки М. к. використовували дослідники драми (Ц. Барбер, Г. Вайзінгер, Ф. Фергюсон, Т. Портер), роману (Р. Кук, Ю. Франклін, Ф. Янг, Л. Фідлер, Дж. Луфборо) та почасти поезії, що характерно для Г. Грабовича — автора монографії «Шевченко як міфотворець».

Міфологічна школа — напрям у фольклористиці та літературознавстві початку XIX ст., запроваджений німецькими романтиками гейдельберзькими (Л. Арнм, К. Brentano, Й. Геррес та ін.), сьєнськими (брати А. та Ф. Шлегелі), які спиралася на естетику Ф.-В.-Й. Шеллінга («Філософія мистецтва», 1802—03), на уявлення про міф як універсальне значення, «природну релігію», необхідну умову існування мистецтва, достеменно основу поезії, намагалися

віднайти генетичне праджерело міфотворення. Ці тенденції передбачив ще Дж. Віко у «Новій науці» (1725), який вважав метафору чи метонімію «маленьким міфом». Й.-Г. Гердер був схильний розглядати міфи з позиції національної своєрідності. Філософські засади М. к. оформилися після видання «Німецької міфології» (1835) братів Я. та В. Грімм, що сприяло усвідомленню сутності народної душі не тільки давніх греків і римлян, а й іранців, германців, кельтів, слов'ян. Автори дослідження були переконані, що фольклор, втілюючи колективну несвідому душу, має божественне походження, що з міфу при його занепадді неминуче виникають казка, епос, легенда тощо. Брати Грімм використовували принципи порівняльно-історичного мовознавства, на цій підставі віднаходили спільні ознаки в уснопоетичній творчості багатьох народів, тому за аналогією з прамовою висували гіпотезу спільного праміфу. Розвивалося два відгалуження М. к. представники етимологічного (А. Кун, Німеччина, М. Мюллер, Англія, Ф. Буслаєв, О. Міллер, Росія) пропонували здійснювати лінгвістичну реконструкцію міфу за допомогою палеонтологічної методології, прихильники демонологічного (В. Шварц, В. Маннгардт, Німеччина) порівнювали схожі за змістом міфи А. Кун у працях «Сходження вогню та божественного тринку» (1859), «Про стадії міфотворення» (1873) тлумачив міфічні образи шляхом семантичного зближення імен зі словами санскриту, досліджував «Веди», обстоював «метеорологічну теорію» міфів. Аналогічні операції здійснює засновник «порівняльної міфології» М. Мюллер («Дослідди з порівняльної міфології», 1856, «Читання про науку про мову», 1861—64), який виводив давні міфи з первісних мов, розробив методику лінгвопалеонтології (двотомний «Внесок у науку про міфологію», 1897), запропонував «солярну теорію», що спиралася на практику обожнення небесних світил. Найповніше «солярно-метеорологічна теорія» потрафтована у праці «Порівняльно-критичні спостереження над шаровим складом російського епосу Ілля Муромець та богатирство Київське» (1869) О. Міллера. Ф. Буслаєв вважав, що фольклорні жанри постали за епічної доби з міфу. Свої спостереження вчений підтверджував доказами версії про виникнення назв річок, зокрема Дунаю, велетів на зразок Святогогора тощо. В. Шварц («Походження міфології [], 1860, «Поетичний погляд на природу греків, римлян та германців [], 1864—1979), В. Маннгардт («Демони жита», 1868, «Лісові та польові культури», 1875—77, «Міфологічні дослідження» 1884) джерелом появи міфів вважали не обожнення небесних тіл, а поклоніння демонічним істотам. О. Афанасьєв у працях «Дідусь довший» (1850), «Видун та Відьма» (1851), «Поетичні погляди слов'ян на природу» (1865—69) прагнув синтезувати розмаїті теоретичні спрямування М. к. Її концепції позначилися на становленні як науковців О. Піппна, О. Веселовського, які невдовзі переглянули ці положення, виявили недоліки, запропонували інші шляхи вивчення міфу, зокрема з позиції міграційної теорії та теорії зустрічних течій. Свій варіант подолання кризи М. к. сформулювала антропологічна школа. У 20-ті XX ст. позиції М. к. були оновлені у неоміфологічній теорії К.-Г. Юнга, зокрема в його вченні про архетипи. Неоміфологізм у своїх дослідженнях розвивали Ж. Дюмезіль, Ш. Отран, Ф. Рег-

лан, Ян де Фріс, Р Карпентер, Дж Кембел та ін В Україні М ш, яка орієнтувала аналітично свідомість на особливості світосприйняття кожного етносу, вплинула на М Костомарова («Об историческом значении русской народной поэзии», 1843, «Слов'янська міфологія», 1947), певною мірою — на М Сумцова («Хліб у звичаях та пнях», 1885) Досвід М ш вкористовував у психологічній школі О Потебня («Про міфологічне значення деяких звичаїв та повір'їв», 1865, та ін), що вважав мовлення «головним і первинним знаряддям» міфичного мислення, шукав його сліди в народній поезії, спростовував припущення М Мюллера про «хворобу мови» як джерела міфичних образів

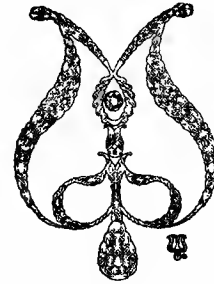
Міфологія (грец *mythos* слово, сказання і *logos* слово, вчення) — наука про міфи та міфичну свідомість різних народів М називають і нагороджену певним етносом сукупність міфів Як наукова дисципліна виникла за доби еллізму (початок III ст до н е) в колі поетів та філологів, що працювали в Александрійському музеї, здійснювали систематизацію міфів та їх тлумачення (екзегезу) Найповніше проаналізована антична (давньогрецька, давньоримська) М, а із запровадженням у XIX ст порівняльно-історичних методологічних принципів дослідники стали вивчати давньоіндійську, давньоіранську, давньогерманську міфичну спадщину Порівняно з ними українська М досі не може репродукувати цілний національний космос Проблему М вивчали представники міфологічної, антропологічної, психологічної шкіл, аналітичної психології, структуралізму

Міфобнім (грец *mythos* слово, сказання і *onyma* ім'я) — імена і назви богів та міфичних персонажів (Зевс Аполлон, Дажбог, Перун, німфа, русалка та ін), казкових героїв (Коза-Дерева, Цар Горох, Івасик-Телесик, Кирило Кожум'яка, Вернигора та ін), семантика яких інколи затемнена, що зумовлено перефільтруванням народною етимологією, прихованими архетипами М близькі до теонімів

Міфоцентризм (грец *mythos* слово, сказання і *lat centrum* осереддя) — визначальна ознака античного письменства, яке розбудовувало свої жанрові структури на основі міфів, естетизувало божественний Олимп, оформлюючи замкнуту, статуарну, геометрично окреслену модель світу (Гомер, Гесіод, Есхил, Евріпід, Софокл) Інші мотиви, навіть у ліриці, майже не з'являлися З огляду на це особливе значення мали гімни, парфени, дифірамби тощо В Августів вік почала розбудовуватися інша, чітко ієрархізована модель космосу, розімкнута у простір, спрямована на його поглинання, підпорядкування владі, посилюючи раціональний чинник, Вергілій співвідносив імперський Рим із весеситом («Енеїда») Така тематика властива і поезії Горація та Овідія Пізніше їхня літературна практика стала зразком для класицистів та «соцреалістів», які також обслуговували панівні в їх час міфи, відповідно абсолютизму й тоталітаризму Аналогічні античному письменству концептуальні моделі світобудови характерні і для давніх літератур Єгипту, Шумеру, Вавилону, Індії, Китаю, Америки до її поневолення конкістадорами В українській літературі М зберігся переважно у фольклорі, властивий також текстам «Послання орів хозарам» та «Велесової книги», притаманний гіпотетичній літературі праукраїнської доби, а також окремим

творам («Слово о полку Ігоревім»), що з'являлися за часів християнства

Міффрєска (грец *mythos* слово, сказання і *ital fresco* свіжий) — авторська концепція Тетяни Чупринної, що означає стилістично виразні орнаментальні композиції, візуально плетені творчою уявою митця М видається зразком паліндромі Тетяна Чупринна, крім М, запропонувала також «тератологічний зегар» та поезографічні композиції «слововежі», опубліковані на сторінках журналу «Зрима рима» Прикладом М є поезографічна композиція «Міф» В Чупринна і Тетяни Чупринної, що відображали індоевропейський світогляд



Міцкевичева строфа — чотириверсова строфа, написана анапестом, в якій перший і третій віршові рядки мають чотирнадцять складів із внутрішнім (на місці цезури) та прикінцевим римуванням, а третій і четвертий — десять із прикінцевим римуванням, як у вірші «Чати (Українська балада)»

Із альтани густої у тяжким неспокої
Воевода до замка вбігає,
У світлицю дружини громовицею рине,
Зазирнув і поблід він немає!

(переклад М Рильського)

Вона пов'язана з ритмічною будовою англійської балади, яку застосовував А Міцкевич Така форма прищепилася у польській поезії у вигляді розмежування першого та третього верса ще на два рядки, зокрема у творчості Ц Норвда

Міщанська драма (грец *drāma* дія) — жанр драматургії, сформований в англійській, французькій, німецькій літературі XVIII ст, у творах якого відображений побут переважно міських жителів з характерними для нього глибокими моральними та соціальними конфліктами, які у Мольєра були джерелом комедії Синонімічними назвами є «буржуазна драма», «п'єса сліз», «повчальна драма», «серйозний жанр», «драма» Твори цього жанру, на думку Д Дідро, посідали позицію між трагедією та комедією Авторів М д цікавили не ідеї та пристрасті, а громадський стан і приватне життя персонажів — поборників гуманістичних, почасти руссоїстських чеснот, противників панівного соціального зла «Лондонський купець, або Історія Джорджа Барнвелла» (1731) Дж Лїлло, «Гравець» (1753) Е Мура, «Міс Сара Сампсон» (1755), «Емілія Галотті» (1772) Г-Е Лессінга, «Позашлюбний син, або Випробування чеснот» (1757), «Батько родини» (1758) Д Дідро, «Євгенія» (1767) П О де Бомарше, «Незачислений» (1772), «Суддя» (1774) Л С Мерсьє, «Домашній учитель» (1774), «Солдати» (1776) Я-М-Р Ленца, «Вбивця дітей» (1776) Л-Г Вагнера Їхня творчість спонукала до появи низ-

ки аналогічних драм у російській літературі «Марнотрат, коханням виправлений» (1765) В Лукина, «Так належить» (1773), «Іменинники» (1774) М Верьовкіна, «Друг безталанних» (1774), «Упосліджені» (1775) М Хераскова Л С Мерсьє вважав, що М д має бути значно кориснішою, правильнішою, цікавішою, ніж трагедія Тому у ній неприпустимі характерні для класицизму патетика, декламаційність, натомість домінують відображення природної поведінки пересічної людини, її мовлення, «простий стиль без барвистості та орнаментики» (П О де Бомарше), неускладнений сюжет, дидактичні акценти Обґрунтування жанру здійснили самі драматурги Д Дідро («Із бесід про "Побічного сина"», 1757, «Про драматичну поезію», 1758), П О де Бомарше («Нарис про серйозний драматичний жанр», 1867), Г-Е Лессінг («Гамбурзька драматургія», 1767—69), Л С Мерсьє («Про театр, або Новий вилсд про драматичне мистецтво», 1773) та ін Одні з них надавали перевагу принципу зіткнення ситуацій (Д Дідро), інші — достовірності обстановки, зображенню типових характерів (Г-Е Лессінг) М д вплинула на творчість Й-В Гете («Гец фон Берліхінген», 1773), Ф Шіллера («Підступність і любов», 1784) У ХІХ ст жанр втратив актуальність, став розважальним, задовольняв невибагливі егалітарні смаки Відгомін М д М Яценко («Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини ХІХ ст», 1979) віднаходить у п'єсі І Котляревського «Наталка Полтавка»

Мійоденський гурток (гол *Muderkring*) — поетичний гурток представників нідерландського Ренесансу, які збиралися щодня, заснований у місті Мійодені в ХVІІ ст До М г увійшли керівник, представник патрицианського класицизму, поет, драматург, прозаик П-К Гофт автор написаних народною мовою антиклерикальних іграм К Гойгенс, автор бунтарської поеми «Люципер» Й Ван ден Вондел, яка вплинула на творчість Дж Мільтона А Гріффіуса та ін

Мнемонічні вірші (грец *mnēmōnē pam'iat' i lat versus linia, риска, рядок вірша*) — навчально-дидактичні вірші, призначені для розвитку пам'яті дитини Здавен використовувались у освітній практиці У М в часто заримовувалися певні граматичні чи математичні правила, відомості з різних дисциплін

Є ще люди сонні, наче сови,
і глухі до слова — то найгірші
Ти до рідної прислухайсь мови,
прокажи відмінки — це ж як вірші!

Називний питає хто ти? що ти?
Хоче він про наслідки роботи
і про тебе чути лише похвали,
щоб тебе як приклад називали

Родовий доскіпує свого —
хоче знати він кого? чого?
І про тебе знати, якого роду,
що немає в роду переводу

Все давальний дасть — не жаль йому,
але хоче знати кому? чому?
Знати про тебе, гожого на вроду,
що даєш і ти своєму народу [] (Д Білоус)

Множинá — граматична форма, яку І Качуровський («Основи аналізу мовних форм», 1994) тлумачить як засіб стилістики, що використовується в

художній літературі та літературознавстві Так, середній рід вживається для виявлення зневаги Значно ширш можливості у М, що може бути маєстатичною, деспективною (протилежною маєстатичній, вжитою у глузливій формі), іронічною, виявляти ввічливість, повагу (звертання до батьків, вчителів, керівників, незнайомих), авторську скромність (займенник *ми* у дисертаціях)

Множинна внутрішня фокалізація (франц *foocalisation фокусування*) — тип внутрішнього кута зору, коли зображувані ситуації представлені за допомогою фокалізатора більше, ніж один раз

Множинне вибіркове всезнання — за класифікацією Н Фрідмана, один із восьми можливих кутів зору, що характеризує гетеродіагетичного оповідача, який утверджує множинну внутрішню фокалізацію

Мова (нім *Sprache*, англ *language*, франц *langue*, рос *язык*) — система звукових знаків загальноприйнятих у межах даного суспільства, які називають об'єктивно існуючі явища і поняття, а також сукупність правил їх комбінування у процесі вираження думок, етногенетичний код нації, основа її моделі світобачення та діяльності М властиві комунікативна, пізнавальна, мислетворча, репрезентативна, експресивна, прагматична, метамовна, акумулятивна, інформативна, оцінна, волюнтаристична, емотивна, естетична функції Розвиток М відображений в усних або писемних текстах, які характеризує відносна стійкість на рівні синхронії і динаміка в аспекті діахронії М забезпечує організацію і координацію різних типів суспільної діяльності, культури, побуту, науки, письменства, свідчить про інформативне, комунікативне, духовне, естетичне багатство людської свідомості Структурні особливості М формувалися впродовж тисячоліть, у кожній етнічній спільноті набували неповторності, відображали своєрідність її світогляду Втрату М часто тлумачили як втрату сенсу існування народу Тому вживали запобіжних заходів проти руйнівного впливу асиміляції Міжмовні зв'язки були плідними лише у тому випадку, коли вони здійснювалися не за рахунок етногенетичного коду, тобто рідної мови Мовні одиниці (фонема, морфема, сема, лексема, словосполучення, синтагма, речення, період та ін) та відношення між ними утворюють складну структуру на парадигматичному (протиставлення мовних складників, об'єднаних за спільними властивостями) та синтагматичному (лінійна суміжність, послдовність мовних елементів) рівнях М пов'язана з мисленням, є засобом формування думки Виокремлюють такі різновиди М, як усна та писемна, побутова й літературна, дитяча, наукова, ділова, мова художньої літератури та засоби масової інформації, мова фольклору і книжна мова У художніх текстах реалізація М зумовлена особливостями жанру та стилю У розмовному варіанті М визначають форми наріччя, діалекту, койне, жаргону, аргю, літературної мови тощо Вужче значення М — вторинна семіотична звукова, кольорова, пластична, графічна система чи сукупність знаків спілкування та порозуміння у тварин, птахів, комах Особливо важливу роль в інтеграційних процесах нації відіграє літературна мова Вона зазвичай нормативна, стилістично вмотивована, представлена у лексичній, фонетичній, морфологічній, синтаксичній її та вужчу за сферою вживання М художньої літератури характеризують постійні взає-

мовливи У М закладені принципи ментальної самоідентифікації етносу, нації, народу, в ній якнайповніше відображена їхня історія, доля. Тому національну М тлумачать як найважливіший чинник консолідації нації і зникнення з активного ужитку внаслідок асиміляції, лінгвоциду, етноциду тощо призводить до зникнення народу, перетворює її на мертву. За генеалогічною класифікацією мов світу (групування мов на основі спільного їх походження) виокремлюють мовні сім'ї (індоевропейська, семіто-хамітська, кавказька, китайсько-тибетська та ін), у межах сімей — групи (індійська, іранська, слов'янська та ін), у групах — підгрупи (північногерманська, балкано-романська та ін), а в підгрупах — окремі мови (українська, німецька, урду, ісландська та ін). М, генетичних зв'язків якої з іншими не віднайдено, вважають окремою сім'єю. Українська М виникла на основі говорів Наддніпрянщини (київського, черкаського, полтавського, слобожанського). У ній виявляють три основні групи діалектів: північну, південно-західну та південно-східну. Розмежовують М і мовлення, що теоретично обґрунтував швейцарський лінгвіст Ф. де Соссюр. М вважають системою одиниць сплукання і правил їх функціонування, а мовлення — реалізацією засобів сплукання в процесі комунікації і в тексті. Деякі науковці вважають таке виокремлення штучним. Нині у понятійний апарат лінгвістики запроваджують термін «дискурс». Розвиток М підпорядкований двом зовнішнім і внутрішнім чинникам. Особливо значущою проблема М є для України, яка не мала статусу суб'єкта історичного поступу, з огляду на що лінгвістичні питання поєднувалися з політичними. Так, використання української М у різних сферах суспільного життя протягом XVIII—XX ст. було регламентоване документами, чинними у Російській імперії та в Радянському Союзі, з нею велася війна (лінгвоцид).

1720 — указ Петра I про заборону книгодрукування українською книжною мовою у друкарнях Києво-Печерської лаври, в Чернігові та Новгород-Сіверському,

1754 — указ Катерини II про заборону викладання українською книжною мовою у Києво-Могилянській академії, що була переведена на російську мову викладання,

1769 — розпорядження синоду про вилучення українських текстів з писаних церковних книг,

1811 — закриття Києво-Могилянської академії, «перетформованою» у духовну академію,

1862 — закриття недільних шкіл, в яких велося викладання українською мовою,

1863 — циркуляр міністра внутрішніх справ Російської імперії П. Валуєва про заборону публікацій українською мовою будь-яких творів, крім деяких художніх, дозволених цензурою (Валуєвський циркуляр),

1876 — указ, підписаний царем у німецькому місті Емс (Емський указ), про заборону будь-якого книгодрукування українською мовою на землях етнічної України та ввезення українських книжок з-за кордону,

1884 — закрито українські театри,

1895 — заборона видавати українську дитячу книгу,

1938 — постанова ЦК ВКП(б) «Про обов'язкове вивчення російської мови», спрямована на асиміляцію неросійських народів,

1961 — курс компартії на «зближення та злиття націй», що передбачав тотальне зросійщення Обмеження сфери використання української М було поширене й на тих землях України, що входили до складу Польщі (паціфікація, тобто каральні акції у 20—30-ті XX ст. на Волині, Галичині, Підляшші, Холмщині), Угорщині (мадяризація Карпатської України в 1939) та ін. Насамперед така політика була спрямована проти письменників, а тому вибір творчої долі кожного митця поставав як проблема. М так, М. Гоголь реалізував свій талант у чужомовній стихії. Натомість Т. Шевченко писав поезії рідною М, за що зазнавав переслідувань не лише від царського режиму, а й від революціонерів-демократів, зокрема В. Бєлінського. Водночас письменники, передусім представники культурно-просвітницького руху, за відсутності ґрунтовних мовознавчих праць починали укладати основи правопису, що протистояв штучній «ярижці» (застосування російської «гражданки», яку М. Коцюбинський іронічно назвав «романівкою»). Існували максимумівка, драгомановка, донині вживана кулшівка, назви яких вказували на їхніх авторів. Митці XIX ст. також заперечували міф, за яким українська М вважалася наріччям російської, тезу про єдине походження українського, російського та білоруського народів, спростовували теорію Погодіна-Соболевського. З ними солідаризувалися й зарубіжні дослідники, як-от австрійський і словенський учений Ф. Міклошич, який у 1852 доводив її самостійність, Т. Гартнер вважав її походилом з праслов'янської мови, а не зі штучної «спільноруської» («Грамматика рутенської мови», Відень, 1913). Їхні міркування збігалися з позицією О. Потебні, С. Смоль-Стоцького. У несприятливих історичних умовах завдяки творчості Т. Шевченка, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Олени Пчілки, Б. Грінченка, М. Коцюбинського, І. Франка були закладені основи вітчизняної лінгвістики й літературознавства (діяльність Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Львові), формувалася національна свідомість (діяльність Кирило-Мефодіївського братства, Громади, «Просвіти», «Братства тарасівців» тощо), окреслювалися нацетворчі і державотворчі концепції. Українська література розкривала й невичерпний потенціал мови, відомий своєю евфонічністю, семантичною місткістю та гнучкістю. Визнання її державного статусу, проголошеного УНР (1917), було першим кроком до відновлення історичної справедливості. Вже восени 1917 українською мовою здійснювалось навчання у 80 гімназіях. Створювалися перші національні вищі навчальні і наукові заклади (Педагогічна академія, Академія мистецтв, Всеукраїнська академія наук), засновувалися Національний театр, Національна бібліотека. Різко збільшилася кількість періодичних видань українською мовою (на 1918 їх було 212). У Радянському Союзі розвиток української мови визнавали формально, але підпорядковували його завданням централізації і поступової асиміляції. На 1925—32 припадає етап українізації, в якій брали активну участь письменники, в цей час М. Хвильовим започаткована Літературна дискусія 1925—28. Проте вже у 1933 процеси українізації згорнули, а сфера вживання української М звужувалася на користь російської. Відтак спроби захистити статус української М проголошували «буржуазно націоналістич-

ними», спричинювали репресії, спрямовані зазвичай проти письменників. Після Другої світової війни в Україні російська освіта послідовно витискала українську у рамках експерименту «злиття націй» — асиміляції російською нацією інших на території СРСР, що зумовило деформацію ментальності багатьох українців. Закон УРСР «Про мови в Українській РСР», прийнятий Верховною Радою 28 жовтня 1989 під тиском національно-демократичних сил, очолених Всеукраїнським товариством «Просвіта» імені Тараса Шевченка, проголошував українську мову державною, але з багатьма обмеженнями, з розрахунком на збереження правочинності російської мови, прихованої за формулюванням «вільного вибору мови навчання». Цей Закон втілювали повільно й непослідовно, запланована його реалізація до 2000 виявилася нереалізованою. Під впливом цього закону сформульовано 10 статтю Конституції України, прийняту на п'ятій сесії Верховної Ради України 26 червня 1996 «Державною мовою в Україні є українська мова. Держава забезпечує всебічний розвиток і функціонування української мови у всіх сферах суспільного життя на всій території України». Ця постанова не виконується у необхідному обсязі. Проект Закону «Про розвиток і застосування мов в Україні», переданий Радою з мовної політики при Президентові України (1997) до Верховної Ради, розглядався нею уповільнено.

Мова дитячої літератури та літератури для дітей — мова оригінальних творів, авторами яких були діти (дитячий фольклор) або які створені письменниками для читачів дошкільного, молодшого, середнього та старшого шкільного віку з урахуванням особливостей дитячого віку, світосприйняття, рівня образного й аналітичного мислення. Особливістю таких творів є широке використання метафор, пов'язане з анімаційністю світосприйняття малечі. Для дітей шкільного віку метафора набуває естетично-виражального смислу, мова літературних текстів поступово наближається до мови творів для дорослих, використовуються різні стилі від власне художнього до художньо-наукового та художньо-публіцистичного.

Мова мистецтва — особлива, означена сердечними переживаннями, естетичним смаком, інтелектуальним пафосом, образна, багатозначна мова художніх творів. Поняття вказує на переорієнтацію аналітичної свідомості від характерної для класичної традиції проблеми творчості до проблеми сприймання художнього твору. Передумови такої тенденції заклав М. Дессуар (1867—1947) у загальній науці про мистецтво, зорієнтований на висвітлення естетичних переживань реципієнта, визначення етапів їх перебігу від першого враження до естетичної насолоди. М. Дюфрен («Феноменологія естетичного досвіду», 1953) обґрунтував буттєвість чуттєво-сислової суб'єктивності, на підставі якої виявив людське у речі (ціннісно-сислово-структуру) та людське в людині (екзистенційно-сислово-структуру) і усунув таким чином суб'єкт-об'єктну опозицію естетичного досвіду, відкриваючи індивіду можливість для діалогічного сплукання з докльіям Непрості зв'язки між автором твору та реципієнтом стали основою герменевтичних студій, їх визначальну тезу сформулював Г.-Г. Гадамер: «[] поезія, навіть найменш зрозуміла, народжується в розумінні і для розуміння». Письменники ус-

відомлювали потребу нерозривного зв'язку письменника, твору й адресата (Марина Цветаєва «Книга має наповнюватися читачем як соната Знаки — ноти Воля читача — здійснити чи сказати»). Питання «М м» стало особливо актуальним у другій половині ХХ ст у зв'язку з постмодерністським гаслом «смерті автора», з тлумаченням мови у контексті філософії мистецтва. Виокремлювали її лексичний (структурно-функціональні одиниці художнього тексту) та семантико-граматичний складники (архітектоніка художнього твору, до якої залучена суб'єктивність реципієнта), які стали прерогативою метамови. У рамках лексичного тлумачення М м формуються два альтернативні напрямки — екзистенційний, базований на концепції художнього образу Г. Зельдмайєра (впізнавання, інтуїтивно-цілісне співпереживання), та символічний, який у символі вбачав формальний засіб інтеграції й упорядкування розмаїття чуттєвого досвіду (Е. Кассієр) чи здатність людини до творення сенсу. Вона закорінена і в інтелектуальності, і у чуттєво-психологічному аспекті, за якого символізація схильна в об'єктивній формі фіксувати емоційні стани та екзистенційні переживання, коли художні символи можуть бути принципово несеміотичними, тому що представляють самих себе. Натомість семантико-граматичний аналіз М м, здійснений фундаментальною антропологією Р. Жирара, був присвячений мімізису, який висвітлює зміст соціальних ритуалів, що стосується проблематики жертви й насильства, формування структури бажання, опосередкування взаємин між адресатом та адресантом, «учнем — суперником». За таких умов актуалізуються імперативи «будь як я» та «не будь мною». Ф. Лаку-Лабарт, продовжуючи традиції Р. Жирара, обстоював версію суб'єкта у дзеркалі мистецтва, тобто вивчав екзистенційний стан суб'єкта сприймання художньої дійсності, його стосунки із уявним (змістом твору), що може стати для реципієнта як конструктивним, так і руйнівним чинником мистецтва. Мозаичний, плюральний простір мімізису готує для читача тотожного і водночас нетотожного йому та собі подвоєного двійника. Я, фабульний герой, Я та фабульний герой, Я як фабульний герой тощо. А реципієнт позбавляється субстанційної ілюзії самоідентичності, поглинається нестримними потоками дезистенцій (мімізисом), які передують екзистенції зображень. Процес такого наслідування вважають не лише екзистенційною самотворчістю, а й основою комунікативної креативності, що зумовлює сподіване взаєморозуміння між автором та його адресатом.

Мова письменника — словник, яким користується письменник, лексико-фразеологічний склад його творів, що відображає ідіостиль, специфіку творчої лабораторії, а також етап еволюції автора та літературної доби. У М п виокремлюють тезауруси, що містять усю лексику творчості письменника, віднайдену в його цистових рукописах, машинописах, прижиттєвих публікаціях, слова літературних пам'яток («Словник-довідник «Слова о полку Ігоревім»» В. Виноградової, 1965—84) чи окремого твору, словники диференційного, вибіркового типу, як-от «Епители поетичної мови Т. Г. Шевченка» (1982) В. Ващенко, «Словник рим. Є. П. Гребінки» (1992) І. Гурина. Поширені також енциклопедичні словники, тлумачні словники з елементами частотного і граматичного

словників, словопоказчики до мови письменника та конкорданси Першою спробою висвітлення М п був «Словник Шевченкової мови» (1916) Н Малечі (псевдонім — Нестор Літописець) Цей досвід перейняли В Ващенко, П Петрова («Шевченкова лексика Словопоказчик до поезії Т Г Шевченка», 1951), І Огінко («Граматично-стилістичний словник Шевченкової мови», 1961), автори колективного двотомного «Словника Шевченкової мови» (1964), двотомного «Словаря язика руских произведений Шевченка» (1985—86) Видані також «Словопоказчик драматичних творів Лесі Українки» (1961) М Бойка, «Лексика мови Архипа Тесленка» (1970) А Сизька, «Художнє слово Василя Стефаника» (1972) І Ковалика, Ірини Ощипко, «Лексика п'єс та од І П Котляревського» (1974) А Бурячка, А Засалашка, А Ротача, М Северина, «Лексика поетичних творів Івана Франка» (1990) І Ковалика, Ірини Ощипко, Л Полюги

Мова преси (*франц. presse*) — сукупність лексичних, граматичних засобів мови, які використовують у засобах масової комунікації, зокрема періодичних видань М п орієнтовані на загальнолітературні норми, застосовує соціальні та лінгвістичні стереотипи, виробляє власні мовні топи си задля оперативного транслявання повідомлень у жанрах інтерв'ю, кореспонденції, статті, інтерв'ю, огляду, репортажу тощо Їй притаманні однозначність стандартизованих формулювань, ознаки публіцистичного, ділового стилю, почасти образність художньої літератури, обігрування фразеологізмів, що сприяє уникненню мовних штамлів, які знижують інтелектуальний рівень текстів Культуру М п має забезпечувати державний статус української мови, однак нині багато сучасних періодичних видань у ситуації двомовності надають перевагу російській мові, витискаючи українську на маргінесі інформаційного поля

Мова радіо і телебачення — літературна мова засобів масової інформації (жанрових різновидів публіцистичного стилю), яка передається за допомогою технічних засобів трансляції У М р і т домінують усне мовлення, монологи та діалоги, чергування спонтанного і заздалегідь підготовленого мовлення Прямий ефір сприяє виявленню особливостей ідіостилю, а також соціальних і крайових діалектів Зазвичай журналісти вдаються до комплексного впливу на реципієнта застосовують супровідний музичний і візуальний ряди, реалізують не лише інформативну, а й пізнавальну, виховну, естетичну функції Радіомовлення і телебачення виявляє соціальні, психічні засади вільного (прийом інтимізації) чи скутого сплуквання, на яке впливають особистість диктора, інтерв'юера, наявність мікрофона, камери, що змінюють ситуацію традиційного сплуквання Важливим є і вибір мови комунікації До проголошення незалежності України в 1991 можливості використання української мови у засобах масової комунікації були обмежені Ситуація істотно не змінилася після прийняття Закону «Про мови в Українській РСР» (1991), проголошення української мови державною у 10 статті Конституції України Здебільшого радіо-, телепередачі залишаються російськомовними, прищеплюють коринний наці невласливі їй ментальні форми мислення та поведінки Окремі спеціальні передачі «Слово про слово», «Слово», «Культура мови», «Живе слово», «Говоримо українською», «Уроки ук-

раїнської мови», «Рідна мова» тощо не забезпечують функціонування української мови в усіх сферах на трансляційний канал України

Мова театру (*грец. theatron* — місце для виступу) — сукупність мовних засобів, що є різновидом художнього стилю, зумовлена особливостями театру, засвідчуючи єдність усної та писемної літератури Мова вистави зорієнтована передусім на норми літературної мови, і поетичність Реалізувати цей принцип був покликаний класичний театр ХІХ ст., починаючи від І Котляревського та Г Квітки-Основ'яненка, практично корифеїв українського театру Певне місце у творах посідали й діалектизми, жаргонізми, макаронізми тощо Ці традиції переосмислював театр «Березиль», в якому апробована раніше декламатичність, співучі інтонації замінювалися експресивною артикуляцією та промовистим жестом Нові форми мовної естетики запроваджував Г Юра, який прагнув поєднати досвід театрального мистецтва минулого з новими формами М т збагачували акторські ідіостили І Мар'яненка, А Бучми, Ю Шумського, Наталі Ужвий та ін Поширена у 70—80-ті ХХ ст двомовність акторів, яка триває донині, знизила культуру М т, розширила простір російської мови та суржиків

«Мова тіла» — див **Міміка**

Мова фольклору (*англ. folklore* — народна мудрість) — мова жанрів народно-поетичної творчості, в якій відображений досвід колективної творчості певного етносу чи наці, втілений у морально-естетичних моделях, художніх традиційних формулах (типові зачини та кінцівки народних казок чи дум, постійні епітети, тавтологічні звороти тощо) М ф вивчають лінгвофольклористика, історія поезики, семіотика письменства, літературознавство Предметом їх вивчення є національно-мовна картина світу, представлена, зокрема, в синонімічних рядах (*лис, бір, дубина, дброва, березняк, гай, пуща, лщина, нетрі* тощо), антонімічних парах (*правда — кривда, жива — мертва вода* тощо), різноманітності виражальних засобів (*квіттка, квітонька, квіточка, чичка, цвітонько, цвітина*), народнопоетичний фразеологі (*сльози проливати, заплакати дрібними сльозами, виплакати очі*) і т д Досліджують також народну символіку й наявні у ній архетипи, наприклад рослини *рута-м'ята, тройзілля, зелене жито, хрещатий барвінок* тощо Наддіалектність М ф найповніше виражена в народній пісні О Потебня вбачав в етимології, семантиці, символіці М ф вияв художнього мислення, М Сумцов — вплив світових мотивів, І Франко — естетично досконали форму втілення сенсу, що спонукає до діяльності письменство, яке розвивається від стилізації фольклорної практики до творення нової художньої якості Фахово проаналізовано М ф у монографіях «Мова фольклору і літературна мова» (1987) Світлани Ермоленко, «Мова фольклору та художньої літератури Південної України ХІХ — початку ХХ ст» та «Нормативні тенденції в мові фольклору Південної України ХІХ — поч ХХ ст» (1988) А Попівського

Мова художньої літератури — система мовних засобів, які забезпечують формування і структурування художньої дійсності Співвідноситься із загальнонаціональною літературною мовою, власне з її нормативами, пов'язана і з екстралінгвістичними (соціальними, психічними, релігійними тощо) чинника-

ми, використовує різні функціональні стилі. М. х. л. є особливою одиницею, яку називають або глосемою, або стилемою, або експресемою, розглядають як функціональний різновид літературної мови, адже вона увібрала багато її лексичних, граматичних, синтаксичних, семантичних норм, живиться діалектизмами, мовою фольклору. Від літературної мови її відрізняє й виражений естетичний категорій, особливе емоційне, ритмо-інтонаційне забарвлення, експресивне моделювання висловлення, яке здійснює емоційно-естетичний вплив на реципієнта. Багатозначність конкретно-чуттєвого образу словесного мистецтва тлумачать, застосовуючи поняття «прирощення змісту» (В. Виноградов), «семантичні обертони», «естетичне значення» (Б. Ларін), «колорит». Для М. х. л. характерні єдність змісту і форми, вільне використання лексики, іноді — неунормована граматики, використання підтексту, асоціацій. М. х. л. існує лише у межах конкретного тексту, здебільшого зафіксована на письмі, хоча може втілюватися в усній формі. Ознаки, притаманні М. х. л., спостерігаються на рівні ідіостилі письменника, стилєвих тенденцій, культивуються у певних літературних школах чи угрупованнях, характеризують певний літературний період. М. х. л. може бути збережена в окремому ідіостилі, у формі *harax legomenon*, на відміну від офіційно-ділового чи публіцистичного стилю. Неповторність живання слів загальномовного словника у художній творчості вказує на процесуальність мовлення, а М. х. л. є сталою, реалізованою, що спонукає до розрізнення цих понять. Літературний текст насичений тропами, стилістичними фігурами, однак така поширена в письменстві практика не зводиться до металоїї, бо часто письменники звертаються до автологічного письма, побутового мовлення, тобто до неартистичних засобів (жаргони, аргі тощо), що є периферійними в мистецтві. М. х. л. є об'єктом дослідження історії мови, історії літературної мови, металінгвістики, лінгвістики тексту, стилістики, поезики. Спостереження цих дисциплін у своїх дослідженнях застосовують літературознавці: Михайлина Коцюбинська («Література як мистецтво слова: Деякі принципи літературного аналізу художньої мови», 1965, «У майстерні художнього слова», 1965), І. Грицютенко («Естетична функція художнього слова», 1972, «Мова і час», 1977), Я. Янус («Мова української класичної драматургії», 1983, «Взаємодія художнього та публіцистичного стилів української мови», 1990) та ін. Надуживання М. х. л. може бути критично сприйняте в колі письменників та реципієнтів, зумовити її знецінення. Характеризуючи твори зі згармонійованою М. х. л., П. Верлен заявляв: «А рещта все — література». У вірші В. Герасим'юка протестується алюзія на думку, висловлену П. Верленом:

Я написав стільки віршів
про твої плечі,
волосся, очі,
що тепер не знаю,
якими вони були...

я пам'ятаю, як ти усміхалась,
про що ми розмовляли,
як переглядали кінофільми...

Я гадаю, як ти засинала,
як прокидалась —

і мені перехоплює подих...

А все інше — вірші.

Мова-об'єкт (лат. *objectus*: предмет) — функціональний статус мовного середовища під час його метааналізу. Це поняття, запроваджене у науковий обіг Р. Бартом у річницю постмодерністської критики, еквівалентне шгучному, на його думку, терміну «метамова», на який воно накладається як на первинне утворення. М.-о. сприймають як форму вияву живомовного буття, що діє за своїми, незалежними від суб'єктивної волі, законами, перебуваючи в ситуації одночасного розщеплення власне мови та М.-о. У такому функціональному значенні вона стає предметом літературної критики, тобто рефлексії щодо тексту. Тому М.-о. вважається однією з двох квазіпов'язаних рівнозначних мов: метамова виконує відносно неї роль вираження (слово про слово іншого), а М.-о. виконує для метамови функцію тексту (слово іншого). Інколи метамова (літературна критика у статусі літератури) саморефлексується, перебираючи функції М.-о.

Мовлення (нім. *Rede*, англ. *speech*, франц. *parole*, рос. *речь*) — мова в її конкретному індивідуальному вираженні як засіб спілкування, висловлення думки. Вперше розмежування мови і М. здійснив Ф. де Соссюр, розглядаючи опозиції *langue* (код, об'єкт лінгвістики) та *parole* (використання словника). Поглиблення концепції відомого мовознавця після критичного її переосмислення відбулося завдяки науковим студіям структуралізму, за якими мову і М. трактували як графічно зафіксовану систему знаків, правила користування ними і їх використання в спілкуванні, як загальне явище та форми його існування. М. вважають частковим, окремим, індивідуальним явищем, втіленим у конкретних текстах. Отже, виокремлюють словник української мови та її застосування конкретним письменником. Водночас він має свій лексичний запас, тобто мову, що охоплює всі його твори.

Мовна культура — досконале знання і володіння мовою, відповідність мови автора усталеним нормам орфоєпії, слововжитку, синтаксису тощо, уникання мовного меланжу, суржика та ін.

Мовна характеристика (грец. *charaktēr*: риса, особливість) — мова персонажів літературного твору, відтворена письменником у вигляді прямої мови (монолог чи діалог), що відображає, на відміну від авторської мови, особливості усного висловлення. Художня виразність «мовного портрета» літературного героя чи дійової особи зумовлена вмотивованістю використання автором стилєвих засобів та місцевого колориту. Так, мовленню персонажів Г. Квітки-Онов'яненка притаманні особливості слобожанського говору; І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка — наддніпрянського; А. Свидницького, М. Коцюбинського — подільського; В. Стефаника, Леся Мартовича, Марка Черемшини — покутського тощо. На М. х. впливають стилі (ділове чи публіцистичне мовлення), пуризм, використання архаїзмів, вульгаризмів, жаргонізмів, аргі, суржика, професіоналізмів, характерних для оповідань В. Винниченка, п'єс М. Куліша.

Мовне ціле — цілісний фрагмент літературного тексту, що містить структурно-змістову єдність (речення, надфразна єдність, абзац, період, строфа тощо).

Мовний етикет (франц. *etiquette, від estiquier прикрилювати*) — усталені мовні звороти, типові формули, застосовувані у певних ситуаціях спілкування (вітання, звертання, прощання, побажання, прохання, вибачення, співчуття), які відповідають етноментальним традиціям чи відтворюють спілкування соціальних груп М е (*Шановне товариство!*, *Добридень!*, *На добраніч!*, *Дай, Боже, здоров'я!*, *Хай таланить!*, *прошу, будь ласка*) визначає норми мовної поведінки Здавен в українців усталеною була форма пошани на Ви так зверталися дити до батьків, молодш — до старших, що засвідчувало високу культуру народу Нині поруч із традиційними формами вживають *Привіт!*, *Чоо!*, *Здрасть!* та ін

Мовний меланж (франц. *melange сумиш*) — змішування слів з кількох мов у одному висловленні, різновид макаронічної мови, суржикю, який застосовується в художній літературі задля сатиричного викриття неадекватного використання іншої мови Тенденці М м висміяв Т Шевченко в поемі «Сон»

[] аж землячок,
Спасибі, признався,
З циновими гудзиками
«Де ты здесь узялся?»
«З України» — «Та як же ты
Й говоришь не вмиешь
По-здешнему?» — «Ба ні, — кажу, —
Говорить умю,
Та не хочю»

Мовний посередник — мова, що є проміжною ланкою у поширенні оригінального твору Найчастіше М п були англійська, німецька, французька, пізніше — російська, за якими здійснювали переклади Так, Леся Українка при перекладі «Рігведи» користувалася не санскритом, а німецьким відповідником Аналогічно чинив І Франко, перекладаючи фрагменти з «Махабхарати» У ХХ ст письменники видавали перевагу підряднику

Мовний потік — суцільне мовлення, витворене сукупністю звуків, слів, словосполучень, висловлень, які при цьому втрачають свій ізольований статус У М п виникають комбінаторні варіанти фонем, постійно змінюється пауза, використовуються взаємопроникні ланцюжки синтагматичних сполук, ускладнюється синтаксична конструкція, увиразнюється інтонаційний зв'язок між висловленнями, поєднаними в період Цей прийом відомий здавен як азіанізм, «плетіння слівес», модерністи називали М п потоком свідомості, постмодерністи — динамікою нелінійних структур

Мовні ігри — різновид комунікаційної практики, зафіксованої мовленнєвою системою, організованої за відповідними правилами, порушення яких загрожує їй втратою цілності, часто охоплено азартом Поняття в науковий обіг запровадив Л Вітгенштайн М і вважаються важливим етапом оволодіння мовою та перебігу мовної динаміки Е Шпрангер визначив М і як змістові чинники концепції форм життя (1922) Витлумачені в такому аспекті, вони відображали процеси соціокультурного середовища в ігровій площині, окреслювали вірогідні моделі індивідуального та громадського досвіду у правилах гри та мови, відповідно інтерпретованій семантиці На думку Л Вітгенштайна, «неправильного» слововживання не може бути, адже будова мовлення — кон-

венційна Його погляди розвинули семантика, епістемологія, філософія постмодернізму Так, ігрову ситуацію у грамагічний структурі речення Я Гінткка розглядав як змагання двох її учасників — Я, орієнтованого на верифікацію, та дійсності, що постійно схильна до фальсифікації Теза про постнекласичні плюральні оповіді передбачає необмеженість простору М і Цьому сприяє, зокрема, тенденція децентрації тексту як у семантичному, так і в аксіологічному аспектах, поширена практика «вільної гри структур» (Ж Деррида) Постмодерністські ідеї абсолютизованого читача, чуттєвості закладають підвалини нового тлумачення М і Акцентуючи на концепції «присмерку метанарацій», Ж Ф Лютар окреслив кілька промовистих тез сучасного тлумачення проблематики М і Посилаючись на традицію, за якою правила гри є предметом порозуміння між партнерами, навіть якщо не вони їх встановлювали, він уточнює, що в річизі постмодернізму будь-яке висловлення вважається ігровим, хоч йдеться не про обов'язковий виграв чи про змагання, а про процес «виведення мови зі стану спокою», «постійне винаходження фразеологізмів, слів і значень», переживання при цьому естетичної насолоди, сприймання їх як ходу, зробленого у гри Йдеться про загальну методологічну настанову, поширену не лише на письменство, а й на суспільство Трансформація М і відбувається і в просторі afterpostmodernism'у, зокрема у трансцендентально-герменевтичній концепції мови К-О Апеля, який повертається до ідеальних ігор, передбачених кожним, хто дотримується їх правил

Мовні штампи (*Stampfe, від ital stampa печатка*) — слова, словосполучення, речення, що експресивно називають поняття і внаслідок масового відтворення втратили індивідуальну неповторність *чорне золото* — *нафта* Вживається також синонімічне поняття «мовне кліше»

Мовознавство, або **Лінгвістика**, — наука про мову, її структурні та функціональні особливості, історичний розвиток Вона виникла у давній Індії та Греції на межі філософії та філології, вивчалася еллістами та римлянами у зв'язку з логікою та риторикою, поглиблювалася науковцями Александрійської філологічної школи, арабами та ін Сприятливі умови для неї з'являються в період Ренесансу, коли сформувалася класична філологія Аналіз нових європейських мов, відкриття санскриту спонукали до появи порівняльно-історичного М, утвердження індоєвропеїстики з її відгалуженнями — іраністикою, германістикою, слов'янознавством (славістикою), балтистикою, кельтологією тощо За аналогічним принципом постанали тюркологія, африканістика, семітологія, фіноугрологія тощо На розвиток М позначилася теорія Ф де Соссюра, що стала основою структурної лінгвістики, яку вивчали в наукових осередках ОПОЯЗу, Празького лінгвістичного гуртка, женецької школи, французьких філологів і т д Ця теорія привезла також до появи постструктуралізму В Україні одними з перших проблему М порушили представники бароко Памво Беринда, Мелетій Смотрицький та ін Вагомий внесок у розвиток цієї дисципліни зробили І Ужєвичем, О Павловським, М Максимовичем, О Потебнею, П Житецьким, Д Овсяніко-Куликовським, Й Левицьким, І Свенціцьким, К Михальчуком, Є Желехівським, Є Тимченком, А Кримським, В Сімовичем,

Л Булаховським, М Жовтобрюхом, О Прицаком, Ю Шевельовим, І Ющуком, Світланою Ермоленко, Ларисою Шевченко, А Мойсієнком та ін Нині в Україні діють Інститут мовознавства ім О Потебні НАН України, Інститут української мови НАН України, Інститут сходознавства НАН України, функціонують мовознавчі кафедри у багатьох університетах і педагогічних інститутах, друкується журнал «Мовознавство» М разом із літературознавством входить до складу філології, у них спільний об'єкт дослідження — мова, який висвітлюється під різними кутами зору Часто результати спостережень загального (теоретичного), конкретного (специфічного), історичного (еволюційного, або діахронічного), описового (синхронічного, або функціонального) та структурного М використовують при аналізі творів письменства, літературної мови, мовлення та мислення Дані соціолінгвістики сприяють розкриттю зв'язків між мовними та позамовними (суспільними, побутовими, конфесійними, виробничими, родинними тощо) фактами, психолінгвістики — окресленню мовної діяльності письменника чи реципієнта, процесів її формування і моделювання, етнолінгвістики — специфіки національної літератури, семасіології — значення мовних одиниць конкретного твору, фонетики та фонології — звукової будови слів, їх інструментування, морфології та синтаксису — словозміни та закономірності поєднання слів у реченні Так само методика математичного М сприяє практиці статистичного аналізу мовних одиниць художнього чи будь-якого іншого тексту Аналіз словесного матеріалу будь-якого жанру залучає також дані ономастики (топоніміки, антропоніміки тощо), діалектології, зокрема при з'ясуванні мовних особливостей певного краю, що позначилися на мовленні письменника та персонажів його творів, палеонтології — у випадку підтвердження автентичності пам'яток писемності, графології — при уточненні належності рукописів тому чи тому автору тощо Траплялися випадки, коли лінгвістика стимулювала розвиток наук про письменство Наприклад, порівняльно-історичне М зумовило появу та розвиток компаративізму в літературознавстві, структурна лінгвістика розширила свої межі на терени літературознавства, без постструктуралізму неможливе розуміння постмодерністської літератури Проте літературознавцям слід обачно ставитися до термінології М Навіть однакові лінгвістичні та літературознавчі поняття використовуються з відмінним значенням Так, антоніми чи синоніми з погляду лексикології виявляють кількісні особливості мовних одиниць, натомість у літературознавстві вказують на якісні властивості художнього мовлення

«Мовознавство» — неперіодичне видання Інституту мовознавства АН УРСР (К, 1934—63), протягом часу свого існування мало й інші назви «Мовознавство Наукові записки» (1940, 1947—63), «Наукові записки» (1941—46) На його сторінках вміщувалися статті О Синявський, М Рильський, Л Булаховський, І Кириченко, М Жовтобрюх, О Ізюмов, М Грунський, Ф Жилко та ін Іноді у ньому з'являлися дослідження з перекладознавства На базі цього часопису виник науково-теоретичний журнал Інституту мовознавства ім О Потебні НАН України та Інституту української мови НАН України (К, з 1967), що видається шість разів на рік Крім розгляду суто фахових проблем, на його

сторінках порушуються питання мови фольклору, мови художньої літератури, перекладу, діалектів тощо

Мовчання — пауза наприкінці віршового рядка або на місці цезури, використовується також у прозі та драматургії Специфічного значення М надав Л Вітгенштайн, завершуючи свій «Логіко-філософський трактат» (1921) «Про що неможливо говорити, про те слід мовчати» Він спирався на досвід німецьких мистиків (Й Екгард), романтиків (Новалис, брати Ф та А Шлегел), використовував явище «мовної» кризи, засвідченої спостереженнями австрійців Ф Маутнера, О Нейрата, В Крафта Такі погляди підтвердили літературною практикою А Рембо, Г фон Гофмансталь, Г Тракль, Р Музиль, Г Брех, Т Бернгардт У їхніх творах М поставало у складних взаємозв'язках зі словом, мовленням, мовою Так, швейцарець Е Буркарт вважав, що «рідна мова — це мовчання», з якого породжується слово На думку І Бахмана (роман «Малина», 1971), М є продовженням мови, заперечує її у своєму абсолютному прояві Воно було відоме християнам, зокрема представникам ісхазму, до яких належав Іван Вишенський, який вживалося як синонім тиші, що найповніше висвітлена у ліриці Є Плузника

Мода (франц *mode*, від лат *modus* *мира*, *правило*) — нетривале панування певних стандартів, смаків У мистецтві основою М стали масштабні жанрово-стильові зміни М відома здавна, її осмислення почалося в XIV—XV ст Йдеться передусім про естетичні принади цього явища, що мають релятивні, циклічні, ірраціональні, квазіуніверсальні ознаки М приділяє увагу зовнішнім формам, нехтуючи внутрішнім змістом, задовольняє здебільшого поверхові смаки шляхом тиражування предметів мистецтва, влаштування різних шоу, які спричинюють профанацію та дискредитацію художніх цінностей М досліджували різні науковці Зокрема, Г Зіммель вбачає у ній підстави соціалізації, маркування, ідентифікації, що перетворюється на бездумне наслідування рекламаних зразків, на ілюзорне віднаходження соціальної стабільності Г Лебон віднаходить у М рефлексивний мімесис, З Фройд — прагнення особи до власної величі, Д Дьюї — «прагнення бути значним» Сучасна М зорієнтована на калейдоскопічні зміни стилю, на систематичні, організовані, масштабні трансформації зовнішнього і внутрішнього світу людини, що позбавляють її можливості самоідентифікуватися Такі потужні процеси, особливістю яких є реклама й утилітарні вигоди, характерні і для сучасного письменства

Модальність (лат *modus* *спосіб*) — характеристика судження залежно від його вірогідності (необхідне, можливе, неможливе тощо) Поняття запровадив Аристотель Логічну М виражають слова, які називають логічну оцінку ступеня достовірності судження з прямих його ствердженням (*далебі, правда, безперечно, обов'язково, зрозуміло*), слова, що вказують на припущення можливості чи непевності (*напевно, певно, очевидно, можливо, вірогідно, здається, може*)

А, можливо, ми тільки бджоли?

Наша доля від сих — до сих

Що ж не можна — того ніколи,

Що захочеться, то вже гріх

(Вікторія Калитовська)

У логічний М розмежують такі значення алетичні (необхідно, можливо, звичайно), деонтичні, або нормативні, (заборонено, доцільно), епістемічні (знання, переконання, віра, сумнів), темпоральні (завжди, тоді), доводжувальні (заперечено, доведено) Наратологія визначає, що в оповіді наявні різні модальні обмеження, які немовби «керують» певними наративними ділянками знання персонажів, «встановлюють» їх цінності, «визначають», що має статися у зображеному просторі, тощо За А Ж Греймасом, М у наративних моделях може відбутися вздовж осей здатності, бажання, знання, зобов'язання щось зробити чи бути Вона також передає психологічні характеристики відчуттів кольору, тону і тембру тощо, відображає властивості довкілля у специфічній закодованій формі Наприклад, частота звукових хвиль відображається як тон, який прагнули осягнути символісти, обстоючи ідею чистого «звукового образу»

Моделювання (франц. *modeler littérai, former un roman*) — використання спрощеної, іноді ідеалізованої схеми літературного твору, особливо актуальне у сценічному мистецтві, а також у критичних статтях і літературознавчих розвідках Запозичений з точних і природознавчих наук опосередкований метод дослідження художніх об'єктів з використанням їх моделей за недоцільності чи неможливості безпосереднього пізнання М у структуралізмі, семиотичі й теорії пізнання поширив К Леві-Строс Літературна модель, що сприймається як наслідок творчої діяльності, відтворює не весь об'єкт, а лише його важливі онтологічні та функціональні ознаки, наділені емоційно-експресивними, естетичними характеристиками За допомогою М можна виявляти додаткові характеристики у структурах об'єкта, вводить його у поле багатозначності, охоплювати інтерпретоване довкілля та особистість автора Літературознавство вдається до М художнього твору, зокрема до типологічних форм сюжету й композиції

Модель (франц. *modele, від ital modello, з лат modulus мтра, ритм, такт*) — речова, знакова або мислима система, в якій відображені структура й принципи функціонування об'єкта пізнання Вона має вигляд ідеалізованого, абстрактного образу, який спрощено, на підставі аналогії та гомографізму відтворює певний оригінал з метою вивчення його ознак, складників, способів існування та функціонування Використовується за неможливості безпосередньо проаналізувати об'єкт У мистецтвознавстві М означає реальний предмет чи явище, що є джерелом зображення У літературознавстві М називає наукове відображення структури літературних феноменів, представлене у вигляді дослідження («Структура художнього тексту» Ю Лотмана), схеми (літературні комунікації й метакомунікації А Поповича), знакових систем у віршознавстві тощо Семиотика висвітлює іконічний знак у письменстві і модельні системи (міф), твори, надбудовані над ними, тобто іншу художню реальність, що формує нові іконічні знаки Структуралізм тлумачить літературу як знакову систему й, на відміну від традиційної практики, вбачає у М художні структури вищого, синтетичного різновиду образу Генеративна поетика схильна до творення М літературних явищ, вбачає в ній результат дослідження, засвідчений аналітичними текстами, схемами, системами знаків, обстоює

ідею, за якою глибинні структури функціонують за строго визначеними правилами, а поверхові виражаються завдяки процесам трансформації та ізоморфізму М відмежують від традиційного художнього образу, бо вона може бути як матеріальною, так й ідеальною, натомість він видається лише ідеальним, на чому наполягав Б Глінський Йх співвідношення розглядали і в аспекті зв'язку значення і знака (Л Резніков, А Синицький) М разом із символом утворює образ, у якому поєднуються елементи художньої умовності й пряме відтворення об'єкта Отже, унаочнюється принцип аристотельського мімесису, коли зображення подається таким, яким воно є, і таким, яким воно могло б бути Прихильники натуралізму, почасти реалізму, біографічного методу вдаються, на противагу романтикам чи модерністам, до моделювання структур своїх творів за аналогією до дійсності Іноді обидві тенденції поєднуються, зокрема у романі «Вершники» Ю Яновського, у персонажах якого вгадуються постаті М Куліша та Ю Тютюнника, події національно-визвольних змагань 1917—21, трактовані кризь призму романтичного світосприйняття Не всі дослідники сприймають поняття «М» М Храпченко вбачає у ньому обмеження, неспроможність охопити всі сторони духовного життя, нездатність враховувати специфіку естетичних явищ

Модерн (франц. *moderne сучасний*) — сучасність За Ш Бодлером, вона трактується як умонастрій, протиставний академізму, що усталює класичну традицію Концепцію нової доби сформулював Г-В-Ф Гегель, маючи на увазі індивідуалізм звичаїв, право на критику та свободу совісті, незалежну від традиції автономію поведінки, ідеалістичне світосприйняття Проблема розбудови М, на думку Ю Габерманса, постає передусім на теренах естетичної критики, полягає у «поступовій відмові від античної моделі», що вперше спостерігалось на початку XVIII ст у французькій літературі на підставі суперечки про «давніх» і «нових», на основі заміни поняття «аристотельське вдосконалення» поняттям «прогрес» Представники Просвітництва прагнули розвивати об'єктивовані науки, універсалістські засади моралі й автономне мистецтво, зберігаючи їхню іманентну природу, звільняли їх від впливу езогеризму, використовували «для розумної організації життєвих умов» Ю Габерманс твердить, що відтоді «модерним вважається все те, що сприяє об'єктивному вираженню спонтанно оновлюваної актуальної душі доби», сприймається як «незавершений проект» Проблему М вивчали М Ж А Кондорсе та О Конт Вона завжди видається актуальною при зіставленні нової конкретно-історичної літературно-мистецької тенденції з попередньою, що може тривалий час співіснувати з нею Так, М виявляється в протиставності не лише модернізму його попереднику реалізму, а й реалізму — романтизму, романтизму — класицизму тощо У європейській архітектурі, малярстві, дизайні М на початку XX ст називали примхливий, часто еkleктичний стиль з витонченими лініями На думку Ж Ф Люотара, М слід вважати характерною ознакою доби панування метанарацій

Модернізм (нім. *Moderne, англ. modernism, франц. modernisme, рос. модернизм, від франц. moderne сучасний*) — панівний напрям, складний комплекс літературно-мистецьких тенденцій, що виникли

наприкінці XIX ст як заперечення ілюзійно-естетичної практики в художній дійсності, як спростування заангажованості митця, і проіснували до другої половини XX ст. М як конкретно-історичне явище сформувалося у Франції, спираючись на досвід «проклятих поетів» (Ш Бодлер, Лотреамон, А Рембо, П Верлен), невдовзі поширився в інших європейських літературах («Молода Бельгія», «Молодий Відень», «Молода Польща», срібний вік у Росії тощо), найповніше реалізувалося у доробках С Маларме, Ж Мореаса, Е Верхарна, Ч Свіберна, О Вайлда, М Метерлінка, Р-М Рільке, С Пшибишевського, Г фон Гофманстала, О Блока, Д Мерезковського, В Брюсова та ін, схильних до вияву «аристократизму духу», передусім неоромантиків та символістів у річці М XX ст утверджувалася лірика Л Стаффа, В Б Ейтса, Т С Елота, П Тичіни, Ф Гарсія Лорки, Б-І Антонича та ін, проза Дж Джойса, Ф Кафки, Дос Пассоса, нарративні пошуки яких позначилися на творах Е Хемінгуей, В Фолкнера, Г Грина Будучи історично визначеним періодом історії, М відрізняється від модерну, співвідносного з динамічним поняттям «сучасність», запровадженням у мистецтво XVI ст для означення номінальної можливості кожного історичного моменту поставати генетичним продовженням «усіх попередніх сучасностей» (М Ігнатенко) У європейському мистецтвознавстві обидва поняття часто вживаються як синоніми або повністю збігаються за значенням, як у випадку зі стилем у латиноамериканській літературі на межі XIX—XX ст з притаманним їй оновленням змістових і формальних зображально-виражальних засобів (творчість Р Даріо) Не всі дослідники вважають поняття «М» історично коректним Зокрема, Д Кліпінгер, висловлюючи характерні для західноєвропейських літературознавців думки, вбачав у М поєднання кількох ознак завершеної напередодні Другої світової війни тенденції, що усталювала пізні романтичні та вікторіанські течії, «ідеологічний заклик до певної сукупності спільних стилістичних, культурних та філософських понять і методів», систему, проти якої виступив постмодернізм — сукупність «різних відтінків» без домінування жодного з них М спростовував формульовані соціальною критикою позитивістські настанови, поширювані на літературу (та ін мистецтва), відмежовувався від вимог задовольняти утилітарні суспільні потреби, які письменство здавна обслуговувало, тому що така практика не відповідала його сутності, охарактеризований тезою «незацікавленого інтересу» І Канта й положенням «мистецтво для мистецтва» Замість позаестетичної логоцентричної методології художньої діяльності вводився принцип творчого осяяння, інтуїтивізму, взаємничення у трансцендентну сутність буття тощо, тобто запроваджувалися засадничі положення «філософії життя» та близькі їм концепції позитивістського фройдізму й Расселівського розуміння мови як шляху до повного, всеохопного осягнення структур довкілля, що виражало прагнення модерністів створити духовний космос, протиставний хаосу, універсальності Вищим знанням проголошували не дискретну науку, а поезію (музику), споможну, вважаючи на її здатність одуховнювати довкілля, проникати в найпотаємніші, недоступні картезіанству глибини світобудови М позначений вірою в єдність досвіду, прагненням створити надісторичну, універсальну

систему значень за високими естетичними критеріями Тому літературний твір розглядався як цілісна доцентрова модель космосу, звернена до фундаментальних проблем людського існування Представники М брали під сумнів етичну дихотомію «добро — зло», надавали пріоритету символу порівняно з нарративом, міфу як способу узагальнення духовного досвіду поза історично створеними культурною ієрархіями, запроваджували спроби сполучати знакові системи різних мистецтв, виявляли тенденції до поєднання миттєвого та вічного Інерція наукового раціоналізму та логіки М намагався модифікувати через трансцендентність, заперечуючи класицизм, реалізм, прагнучи не вдаватися до відкидання класики, застосовував прийоми інтертекстуальності («Кассандра» Леси Українки, «Canton» Е Паунда, «Єлена в Єгипті» Г Дулігга) Термін «М» досі не має точного визначення, інколи розглядався не в іманентних, а в позаестетичних категоріях, зокрема позитивістської естетики Недосконалість літературознавчого апарату зумовлювала понятійну дифузю, наслідком якої було те, що М ототожнювали з певною течією або поєднували з декадансом У М реалізована теза попередника модерністів Ш Бодлера (стаття «Художник модерного життя») про потребу митця «бути сучасним», витлумачена як апріорний естетичний критерій Стала чинною настанова Ф Ніцше на руйнування непорушної логоцентричної «ієрархії імен та назв», запровадження донісійської творчої стихії на противагу аполлонійській стабільності М, маючи конструктивний характер, будучи зорієтованим на структурування художнього космосу, на елітарну творчість митця, що розбудовує свій неповторний світ, рівнозначний доволішньому, відрізняється від свого відгалуження — авангардизму, для якого характерні деструктивний пафос, зорієтованість на егалітарну «мінус-культуру», епатаційний пафос, деестетизацію мистецтва та позбавлення його меж, тобто втрату іманентного ества Авангардизм, що невдовзі став потужним напрямом, не міг реалізуватися за принципами М, його космозації хаосу, внутрішньої амбівалентності М, на відміну від авангардизму, ніколи не виявляв відвертого нігілізму при оцінюванні класичної спадщини, переосмислював її інтертекстуальні силові поля з позиції високого мистецтва Відмінності між М та авангардизмом полягають, за спостереженням Марії Моклицької («Модернізм як структура Філософія Психологія Поетика», 1998), в аспекті конструкції та деструкції Такої ж думки дотримується Оксана Ковальова, досліджуючи творчість Леси Українки й М Семенка (дисертація «Бінарні колізії модернізму та авангардизму в українській літературі першої половини XX ст / творчість Леси Українки, М Семенка, Б-І Антонича /», 2006) Найближчими естетичними концепціями М виявилися засади бароко та романтизму, засвідчені відгалуженнями, що пропонували нове тлумачення стилізованих тенденцій (неоромантизм, неobaroko тощо), поширених поруч із символізмом Тому повний розрив із традицією відсутній, хоча спостерігалася відмова від деяких елементів поетики, зокрема сюжету, композиції, характеру, хронологічної побудови твору, несприйняття соціологічного аналізу та логоцентричних настанов Натомість митці актуалізували «потік свідомості» (Дж Джойс, М Пруст), «тропізми» (Наталі Саррот),

опис речового світу замість соціального та історичного буття (М Йогансен, В Домонтович, А Роб-Гріє), проникнення за межі сновидін, використання прийомів монтажу тощо Деякі стильові тенденції, наприклад експресіонізм, сюрреалізм, могли поєднувати базові характеристики з новими, існувати як у річизі М, так і авангардизму М постає відкритою художньою системою і водночас спирається на основи, доцентрові структури, відмінний і від породженого ним постмодернізму з домінуванням ризоморфних стихій і водночас перейнятого критичними рефлексіями щодо попередньої художньої класичної та не-класичної метафізики Український М формувалася в несприятливих умовах, за яких письменники передусім мусили дбати про виживання в ситуації неструктурованої національної культури Тому некоректно шукати прямих аналогій між ним та «Молодою Бельгією» або російським срібним віком, які розвивалися за сприятливих для творчості обставин, а також вважати М «недокривним» (М Неврлі), механічно накладати на нього європейський зразок Тамара Гундорова («Проявлення Слова Дискурсія раннього українського модернізму Постмодерна інтепретація», 1997), переглядаючи співвідношення між канонам та його варіантами, дійшла висновку про потребу зміни формули «європейський М» на «європейські М», де вже йшлося про інваріант та його різновиди, коли «космополітичні» тенденції поєднувалися із національними Спостереження дослідниць підтверджуються фактами багатьох літератур ХХ ст — польської, болгарської, чеської, української тощо, в яких розкриті щоразу інші різновиди канону Вони дають змогу адекватно сприйняти й український літературний процес початку ХХ ст, переоцінити побудовані за канонічним зразком погляди, які переглядала Соломія Павличко («Дискурс модернізму в українській літературі», 1997) Вона вважала початком доби М творчість «розстріляного відродження», хоча цей період постав на початку ХХ ст, пройшовши чотири етапи еволюції початок ХХ ст, 20-ті, 60-ті, 80-ті ХХ ст Напрямок не обмежується лише західництвом чи фемінізмом, адже його розвиток притаманний Індії (Р Тагор) чи Японії (І Такубоку) тощо Окремі стильові тенденції у різних художніх виразах можуть тлумачитися із різних позицій Так, імпресіонізм у європейському письменстві (мистецтві) сприймають як перехідний етап (сецесія) від реалізму до М, а в українському — як одне зі стильових відгалужень М Рух української літератури до М і права митця на достеменно мистецтво одним із перших проголосив М Вороний «хоч трошки філософії, де хоч клаптик неба яснів би, того далекого недосяжного неба, що від вків мантиє нас своєю недосяжною красою» На підставі звернення поета до літературної громадськості з'явився альманах «З-над хмар і з доли» (1903), який став спробою наближення «до нових течій і напрямів у сучасних літературах європейських» З аналогічною метою М Коцюбинський та М Чернявський видали аналогічний альманах «З потоку життя» (1905) М став основою літературної творчості Лесі Українки, М Коцюбинського, В Стефаніка, Леся Мартовича, Ольги Кобилянської, представників «Молодої музи» й «Української хати», його трактували як один із можливих шляхів переходу письменства у нову якість Особливо актуальним став

у той час естетичний імператив, що відновлював знехтуваний позитивістами, зокрема пізними народниками, кардіоцентризм українського характеру Обстоювалося право митця на вищий, «надземний» ступінь краси, але не протиставлюваний, на противагу народникам, критерію правди, а врівноважений ним Це співвідношення краси і правди стало особливостю українського М, на відміну від західноєвропейського, в якому смислова реальність співвідносилася не з абсолютною істиною та правдивістю висловлень, а з «інтенціональними актами мовлення» (Дж Серль) Український М сформувався під впливом європейських тенденцій, а також зустрічних течій, на перетині «філософії життя» та суголосної їй національної «філософії серця» Сферою діяльності українського М виявилася «нація як текст» в онтологічній, морально-етичній, філософській та естетичній площинах, наприклад лірика О Олеса («Ах, скільки струн в душі бринить » й «О слово рідне, орле скутий!»), П Карманського (збірки «Ой, люлі, смутку» та «Al fresco») Такі ознаки притаманні доробку «молодомузиців», «хатянів», «музагетівців», «митусівців» Поступ М в українській літературі був сприйнятий неоднозначно На початку ХХ ст спалахнула дискусія двох поколінь письменників, що мали різні ціннісні орієнтації й естетичний та позаететичний понятійний апарат На сторінках газети «Діло» з'являлися грубі випадки С Єфремова, І Нечуя-Левицького та ін проти Ольги Кобилянської та М Яцків, «Руслана» — проти В Стефаніка, «Ради» — проти «хатянів» Присудили цих народників здійснені з позахудожньої платформи, майже протягом століття домінували в українській аналітичній думці, унеможливаючи адекватне висвітлення М із позицій об'єктивного історизму І Франко, який віддавав перевагу цінностям позитивізму, визначив відмінність між реалістами та модерністами «Коли старі письменники виходять від малювання зверхнього світу природи, економічних та громадських обставин — і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то нові йдуть зовсім протилежною дорогою вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують все оточення» Ранній М окреслений у кларнетизмі П Тичини, що сприймається як своєрідна естетична концепція не лише цього поета, а й українського письменства початку ХХ ст Розквіт українського М припав на покоління «розстріляного відродження» (М Хвильовий, В Підмогильний, А Любченко, Є Плужник, О Влизько, Г Косинка, М Йогансен, «неокласики» та ін), представники якого зазнали репресій Своєрідно тлумачили М представники «Празької школи», О Тюринський, Б-І Антонич та ін Новий розквіт напрямку реалізований у творчості Нью-Йоркської групи, частини шістдесятників, особливо у творчих пошуках Київської школи, дисидентів, а пізніше — І Римарука, В Герасим'юка, Т Федюка та ін Проблеми М висвітлені в аналітичних працях Д Затонського, Тамари Денисової, М Ільницького, Тамари Гундорової, Соломії Павличко, Я Полщука, О Астаф'єва та ін Ж Ф Лютар, Ж Дерріда, Р Барт, П де Ман, Юлія Кристева та ін розглядають М як некласичний напрям із визначальною ознакою універсальності метанаративу, що потребує, на їх погляд, спростування нелінійними структурами, хоча чимало ідей та по-

нять попереднього напряму були трансформовані, адаптовані постмодернізмом, продовжуючи існувати поряд із ним

Мбдус (лат *modus* *мира*, *спосіб*) — непостійна властивість предмета, яка зберігається у певних станах, на відміну від атрибута (невід'ємної властивості) Налічують п'ять рівнів міф, у якому де універсальний герой, романс (герой вивисшений над доккллям), високий мімесис (герой дещо вивисшений над іншими, але не над середовищем), низький мімесис (герой рівний доккллю), іронія (герой нижчий за дійсність) Наратологія розглядає М в аспекті дистанції, наративної медації, що має свої відмінності при оповіді чи демонстрації художніх явищ Водночас поруч із кутом зору він виторює категорію оповідного способу

Мозаїка (італ *mosaico*, від лат *musivum* *святинище муз*) — зображення зі смальти, кольорового каменю, керамічних плиток, закріплюваних на цементі чи спеціальній мастиці на стіні М називають також строкату суміш різних частин, що часто асоціюється з колажем Принцип М неодноразово використовували в театральному мистецтві, зокрема при інсценізації «Ревізора» М Гоголя у Молодому театрі, «Мини Мазайла» М Куліша у «Березолі» Цикл «Мозаїка» є в поетичному доробку В Гравовського

Молитва (нім *Gebet*, англ *prayer*, франц *priere*, польс *modlitwa*) — органічний складник релігійного культу, різновид сакрального монологу У язичництві — звертання до божества, супроводжуване магчними, ритуальними діями з метою викликати його прихильність, допомогу, спонукати втрутитися у небажаний, іноді лиховісний перебіг подій (теургія) У юдаїзмі, християнстві та ісламі досвід поганства був критично переглянутий, М набула вигляду благословення, єднання кожного вірянина з Богом через виголошення особливих сакралізованих формул, які зберігаються у розгалуженій жанровій системі релігійної літургії, зокрема у витончених формах гімнографії (гімн, акафіст, канон, кондак, ікос, тропар тощо) Релігійна М водночас є літературним жанром, який християнський теолог Іоанн Дамаскін (VII—VIII ст) у трактаті «Джерело знань» тлумачив як «сходження розуму до Бога або прохання необхідного від Бога» через «внутрішнє слово» П зразком вважається опис усамітненого моління Ісуса Христа (Євангеліє від Луки 9 18, від Марка 1 35), М під час його сходження на гору (Євангеліє від Матвія 14 23, від Луки 6 12) У Євангеліях від Матвія (6 7—13) та Луки (11 1—4) наведено приклади слів «Молитви Господньої», сформульованої Ісусом Христом, «Отче наш» Виокремлюють М вранішні та вечірні («В ім'я Отця, і Сина, і Святого Духа Амінь»), до Святого Духа («Царю Небесний, Утїшителю, Душе істини, що всюди еси і все наповняєш»), до Святої Трійці («Пресвята Трійце, помилуй нас»), Пресвятої Богородиці («Оспівуючи благодать Твою, Владичице»), Господу нашому Ісусу Христу («Многочисливий і Всемилостивий Боже мій, Господи Ісусе Христе») тощо Кожна література накопичила велику традицію ліричних М Поширювалися вони в Україні ще з киеворуської доби (М пророка Ієремі чи Св Єфрема, низки текстів Книги Псалмів та ін., апокрифічних творів, замовлянь від лихоманки тощо) Володимир Мономах у своєму «Повчанні дітям» надавав великого значення М, яку середньовічні книжники вважали самовдосконален-

ням, духовною боротьбою Це унаочнено в посланні Полікарпа до Акіндіна, в описі подвижництва преподобних Матея прозирливого, Микити-затворника, Григорія Чудотворця й інших персонажів Києво-Печерського патерика чи «Сказання про побудову печерської лаври» У літописах наведені фрагменти лаконої М Пресвятого Феодосія Печерського та передсмертної — князя Бориса («Господи, що помножився»), Ростислава Мстиславича («Пречиста Богородице») «Слово на неділю Великодню» Кирила Турівського виповнене молитовними аллюзіями та ремінісценціями Прочанин Данило, «ігумен руський», у своїх «ходіннях» описував печеру, в якій Син Божий навчав апостолів Господньої М Важливу роль, крім Євангелія, у формуванні жанру відіграли написаний глаголицею Синайський требник (XI ст), «Служебник Варлаама Хотинського» (межа XII—XIII ст), акафіст (похвальний спів Матері Божої), насичений хайретизмами, складений, очевидно, Романом Солодкоствцем Особливо шанували Часослов (вечірні чини, повечір'я, полуношниця, утрени, обітниця), упорядкування якого пов'язане з діяльністю Сави Освяченого (439—532) Також вірні користувалися Псалтирем, що потрапив до Київської Русі у складі Септуагінти Поширювався евхологон, тобто молитовник, молитвослов, очевидно, перекладений із грецької на давньослов'янську мову Кирилом та Мефодієм Запроваджувалися власні, давньоукраїнські християнські М, наприклад наведена у «Четьях-Мінеях» служба великомученикам Борису і Глібу З XVII ст відома М «Отче наш» Траплялися випадки використання «Молитви Господньої» з магчючою чи окультною метою, як у квадраті «Sator», наведеному Іваном Величковським Найчастіше М має віршовану форму, суголосоу епіталам, епітафи, мадригалу тощо Ії слід вважати різновидом медитації, генетично пов'язаною із псалмами, кантами, гімнами, ектеніями (група молитовних прохань), вміщеними, зокрема, в «Українському православному молитовнику» (К, 1992) Здебільшого сакральні тексти були анонімними, набували значення канону, розрахованого на колективне виконання (літургія) або індивідуальне виконання Водночас чимало М мають авторів Цей жанр позначився і на поезії (набір риторичних фігур, як-от рефрен, анафора, градація тощо), культивувався у середовищі братських шкіл за доби бароко Найпопулярнішими були елегійні псн-скарги, написані переважно у вигляді акровірша «Піснь набожна» інокити Аниси, «Піснь світова» Агапона, «Піснь світова» Ілля Бачинського, «Піснь світова» Івана Пашковського та ін Характерним зразком такої М є «Піснь о світі» Олександра Падальського, в якій І Франко побачив «щире журу, що пробивається з усіх стихів його вірш і виявляється просто, природно і без вишуканих фраз»

Ах, світе ж мій, ти щастом голдуєш,
Одного минаєш, другому даруєш,
Інх людей садиш в дорогіє шати,
А інх садиш в пошарпані лати,
Рань серцю завдаєш

До ліричних М зверталися Т Шевченко («Молитва»), П Куліш («Молитва» «Всевишній! Я Тобі молюся»), О Кониський («Боже Великий, Єдиний, нам Україну храни»), а також І Манжура, Р Кулчинський, Оксана Лятуринська, Є Маланюк, О Стефанович, Б Ни-

жанківський, Ліна Костенко та ін П Тичина в 1915—16 підготував збірку «Панахидні співши», надруковано у 1993 в Одесі, до складу якої увійшли поезії «Благо-словен еси Господи», «Плачу і ридаю», «Світає» Яскравою добіркою творів цього жанру видається поетична книжка «Велика гармонія» Б-І Антонича, написана в 1932, з якої були опубліковані тільки одинадцять віршів на сторінках журналу «Дзвони» (1932) І повний текст збережений серед рукописів С Гординського

Очима далеч тну незнану, непрозору,
моя душа вже знов спокійна і здорова
Моім устам дай мову творчу, вільну, сплу!
Господи помилуй
від безсилля слова

Фольклорний (бурлацький) жартівливий варіант М ввводив А Свидницький («Великдень у подолян»), своєрідну етимологізацію жанру розвив І Нечуй-Левицький у діалогі про бабу Палажку та бабу Параску Ремінісценці М наявні у новелах «Градобур» М Петрушевича, «Кленові листки», «Святий вечір» В Стефаніка І тлумачення з погляду екзистенційних пошуків виходу з апокаліптичної дійсності спостерігалися у поемі «Галлеї» Є Плузника Іноді письменники вдавалися до стилізації М, завдяки чому з'явилися твори, в яких наявні неконічні або канонізовані ліричні суб'єкти «Молитва стали» американського поета ХІХ ст К Сендберга або «Отче наш, Тарасе всемогутній» Д Павличка Віршова М може поєднуватися з іншими жанрами, що засвідчують, зокрема, станси «Молитва за короля, що рушає в Лімузин» класициста Ф Малерба Продуктивно у жанрі М працює Катерина Мотрич, автор «Молитви до мови», «Молитви до убиєнних голодом», «Молитви до України» У 1988 була опублікована «Хрестоматія української релігійної літератури» (Мюнхен-Лондон) в упорядкуванні І Качуровського

Молитівник (нім *Gebetbuch*, англ *prayerbook*, франц *livre de prieres*) — рукописний або друкований збірник молитов

«Моління Данила Заточеника» — пам'ятка киеворуської літератури, написана у вигляді літературного послання до вельможного князя Поряд із «Молінням » на 83 рядки існує й коротше на 49 рядків «Слово Данила Заточеника» Пам'ятка досліджена не повністю досі не встановлено соціальний стан автора (за різними версіями, — бурлака, боярський пахолок, молодий дружинник, навіть князь Іван Ростиславич Берладник, кузен Ярослава Осмомисла Галицького), який просить свого сюзерена визволити його з ув'язнення, намагається захистити власні гідність та право на творчість, що було викликом нормам середньовіччя З'ясовано лише його етнічне походження Ще у ХІХ ст С Шевицьков (перший том «Історії російської словесності», 1846) відзначив «малоросійський» слід пам'ятки, «дивовижну єдність плакучого сміху та усміхненого суму», що пізніше розкрилася у повістях М Гоголя На україномовні ознаки «М Д З» вказував Д Абрамович (стаття «Із спостережень над текстом «Слова Данила Заточеника», 1934), галицько-волинські особливості виокремлював Г Вагнер (стаття «“Моління Данила Заточеника” — скульптура Георгієвського собору — “Слово про погибель Руської землі”»), підтвердивши припущення

М Грушевського Також не з'ясовано місце (Ростово-Суздальське князівство чи біля озера Лача поблизу Новгородра) та час її написання (ХІІІ або ХІV ст.), відсутня усталена думка щодо того, ким би міг бути адресат новгородський князь Ярослав Всеволодович — правнук Володимира Мономаха, переяславо-суздальський князь Ярослав Всеволодович — син князя Всеволода Велике Гніздо, навіть псковський князь Ярослав Володимирович Пам'ятка є поетичним твором з тропами і стилістичними фігурами, з елементами нерегульованого віршування («не зри на мя, / аки волк на агненця, / но зри на мя, / аки мати на младенця»), в якому використані інтертекстуальні елементи, цитати та ремінісценці Св Письма, псалмів, «Фізіолога», «Пчолі», «Слова про Лазарева воскресіння», «Премудрості Ісуса, сина Сирахового», «Сто-словця» Генадія, Ізборника 1076, Повість минулих літ тощо Це свідчення ерудиції автора, його яскравого образного мислення, схильності до софійного світосприйняття («серце бо розумного / крпиться в тилі його / красою і мудрістю») Не маючи змоги викликати князя на діалог рівного з рівним, він намагався привернути його увагу панегириком, зиченням «Самсонової сили, хоробрості Александрової», вдавався до прийомів сміхової культури, парадоксального ствердження через заперечення, до скоморохівської трикстеріади, пародіювання Цей твір, на думку В Щурата, споріднений із «Моліннями» візантійців Теодора Птохопродома та Михаїла Гліки

«Молоді Австрія» (нім *«Junges Osterreich»*) — угруповання радикальних австрійських письменників (лірик, романіст, драматург, соціаліст за переконаннями А Майснер — автор забороненого романного циклу «Жижка», М Гартманн, який втілює гуситські мотиви у збірці «Чаша і меч», та Х Роллет), сформоване напередодні революції 1848, орієнтоване на творчий досвід Анастазіуса Грюна (псевдонім графа А-А фон Авершперга), противника режиму К Меттерніха, автора збірки «Прогулянки віденського поета» (1831), а також К Бека, схильного до мотиву «світлової скорботи» (збірка «Ночі Закована у броню лірика», 1838)

«Молоді Америка» (англ *«Young America»*) — літературно-критичне угруповання (Е Дайкінк, В Джонс, Р Треветт, К Метьюс, Дж Дайкінк та ін), засноване навесні 1836, яке спочатку діяло як клуб для літературних бесід, названий «Тетрактис» Угруповання мало свій журнал «Арктур» (1840—42), який відіграв значну роль у формуванні романтичної естетики в американському письменстві Представники «М А», будучи «демократами-націоналістами», прихильниками «нової літератури для нової людини нового віку», протистояли апологегам патріархальних звичаїв «вігам-універсалістам», які групувалися навколо часопису «Нью-Йорк-ревію» Особливо гостро була полеміка між К Метьюсом — автором пристрасної промови «Вітчизняні письменники, вітчизняні книги та вітчизняна критика» (1845) та редактором журналу «Нікербокер мегезін» Л Кларком, симпатиком «вігів-універсалістів» «Молодоамериканці» не мали усталеного погляду з приводу того, чи існує американська література Угруповання діяло до початку 50-х ХІХ ст, його естетика позначилася на творчості Г Мелвілла, Дж Г Вітєра, В Вітмена та ін

«Молода́ Бельгія» (франц. *«Jeune Belgique»*) — літературне об'єднання бельгійських письменників-модерністів (1880—90), що сформувало національний варіант європейського модернізму Його представники обстоювали принципи самтожності мистецтва, його реалізації на іманентній основі, свободу творчості, принцип «мистецтво для мистецтва», досліджували проблему стилю При товаристві в 1881—97 виходив однойменний журнал з гаслом «Будьмо самими собою» До угруповання входили М Валлер (голова), Е Верхарн, К Лемоньє, Ж Екаут, Ф Ноте, Ж Роденбах, І Жилькен, А Мобель, А Жіро та ін (чотирнадцять митців), до яких приєдналися М Метерлінк, Е ван Аренберг, А Фонтена, Е Пікар Вони дискутували з близькими їм за переконаннями французькими поетами Ш Бодлером, П Верленом, А Рембо, С Маларме, Сюллі Прюдомом, А де Реньє та ін, добірки яких почали з'являтися на сторінках часопису після 1889, коли його редактором став А Мобель Представники «М Б» полемізували з прихильниками декадансу, захоплювалися творчістю «парнасців», «Піснями Мальднора» Лотреамона, «Легендою про Уленшпінгеля» Ш де Костера Діяльність угруповання, барвистість, «незвична музичність» (І Франко) їхньої артистичної поезії стимулювали розвиток нового європейського напряму в літературі та мистецтві

«Молода́ грома́да» — літературний гурток (Одеса, 1888—89), заснований перекладачкою Маріною Комаровою за аналогією до київської «Плеяди» На зустрічах, що відбувалися на квартирі її батька — критика, фольклориста, лексикографа, бібліографа М Комарова, збиралися початківці, переважно студенти Новоросійського університету (Д Заболотний, М Лосятинський, Н Галимський та ін), які обговорювали власні твори, читали доповіді і реферати про літературу, влаштовували шевченківські вечори Із гуртківцями була знайома Леся Українка

«Молода́ му́за» — літературне угруповання українських письменників-модерністів (Львів, 1906—14), яке представляли М Яцків (неофіційний голова), П Карманський, В Пачовський, В Бирчак, Б Лепкий, О Луцький, С Твердохлб, С Чарнецький Близькими до них були Ф Коківський, М Рудницький, О Турянський, М Голубець, О Грицай, М Кічура, О Шитко, композитор С Людкевич, скульптор М Парашук, маляри І Северин, І Косинин Назва товариства виникла за однойменною новелою «Доля молоденької музи» (1907) М Яцківа «Молодомузівці» не мали свого приміщення, тому збиралися у кав'ярні «Монополь» Ними опікувався меценат — священик М Свигенський Деякий час роль друкованого органу «М м» відігравали газета «Будучність» та журнал «Світ» (1906), до редколегії якого входили В Бирчак, П Карманський, О Луцький, М Яцків Своєю появу «молодомузівці» заманіфестували статтею «Молода муза» О Луцького в газеті «Діло» (1907, № 249) та в альманасі «За красою», об'єднанню прагнення нової творчої генерації рудити на «сонячні лави, запашні ниви, — в світ ясных, золотних зір!», тобто реалізуватися як достеменні письменники, а не обслуговувати позахудожні інтереси Цю статтю піддав критиці І Франко Представники «М м» творили в межах модернізму, зокрема символізму, заперечували надмірну заангажованість мистецтва, прагнули реалізувати

його іманентність, обстоювали критерії краси, правди, артистизму, притаманні українському менталітету Їхній естетичний концепції властива художня зрілість, основою якої була «філософія серця» Таку позицію поділяли М Вороний, О Олесь, М Філянський, Г Чупринка та ін модерністи Наддніпрянщини Було б хибним твердити, що «М м» виникла тільки під впливом «Молодої Польщі» та європейських модерністських віянь, натомість її появу вважають свідченням розвитку національного варіанта європейського модернізму, до яких належать і польський, чеський чи болгарський Із «Молодою Польщею» угруповання поєднувала «краківська школа», на межі ХІХ—ХХ ст очолювана Б Лепким, репрезентована творчістю П Карманського, В Пачовського та ін майбутніх «молодомузівці» Між «М м» та її опонентами (І Франко, В Будзиновський, Д Лукіянович та ін) точилася гостра полеміка, що стосувалася вибору подальших шляхів розвитку національного письменства, яке вже на початку ХХ ст обрало перспективу модернізму При угрупованні діяло однойменне видавництво, в якому були надруковані поетичні збірки П Карманського («Ой, люлі, смутку», 1906, «Блудні огні», 1907), В Пачовського («На стоці гір», 1907), С Твердохлба («В свчаді плеса», 1908), С Чарнецького («В годину смерку», 1908), новели М Яцківа («Казка про перстень», 1907, «Плазм меча», 1908), повість «Нюба» (1907) Ольги Кобилянської, колективний збірник «Привезено зілля з трьох гір на весілля» (1907) тощо Деякі з «молодомузівці» (О Луцький, В Бирчак, Ф Коківський, М Кічура) були репресовані в 1939, П Карманського, М Рудницького радянська влада переслідувала за їх минулу творчість як модерністів

«Молода́ Німе́ччина» (нім. *Junges Deutschland*) — група німецьких письменників та журналістів (Лі Вінбарг, К Гуцков, Г Лаубе, Т Мундт, Г Кюне та ін), заснована Лі Берне в 1834 у Франкфурті-на-Майні Вони під впливом революційних подій 1830 переглядали ідейно-художні настанови романтиків, повставали проти культу Й-В Гете («Гете на межі двох століть» К Гуцкова, 1836), обстоювали потребу поширення в літературі соціально заангажованих творів, вважали, за спостереженням Г Гейне («Романтична школа», 1836), що між письменством і життям немає відмінностей, обстоювали демократичні свободи, релігійну толерантність, підтримували рух поляків за незалежність У 1835 угруповання було заборонено указом пруського міністра внутрішніх справ фон Рохова та Союзного сейму через появу антихристиянського роману «Валлі, яка сумнівається» (1835) К Гуцкова, що за сюжетом нагадував роман «Лелія» Жорж Санд та повість «Люцинда» Ф Шлегеля Естетична концепція групи була обґрунтована у лекціях Лі Вінбарга, прочитаних у Кільському університеті, які з'явилися друком під назвою «Естетичні походи» (1835), у виданнях «Сучасні характеристики» (1835) Г Лаубе, «Мистецтво німецької прози» (1837) Т Мундта Будучи прогресистами, відстоюючи принципи народності та національні інтереси, представники «М Н» апологетизували проголошену єнськими романтиками ідею «універсальної романтичної поезії», хоч і не сиріймали їхнього стилю Угруповання не заперечувало лірики, але надавало переваги прозі, яка відображає ідеальне у реальному, обстоювало пріоритет роману, присвяченого політичним подіям

того часу цикл романів «Молода Європа» (1833—37) Г Клаубе, повість «Карантин у божевільні» (1835) Г Кюне, романи «Роздоріжжя сучасного життя» (1834), «Пам'ятник Шарлоті Штіглиць» (1835), «Мадонна, бесіди зі святою» (1835) Т Мундта, «Втомлені від Європи» (1838) Е Вилкомма, «Маха-Гуру, або Історія одного бога» (1833), «Лидари духу» (1850—1851) К Гуцкова та ін В Україні твори К Гуцкова (трагедія «Уріель Акоста»), А Грюна, М Гартмана поширювались у перекладах І Франка, П Грабовського та ін

«Молоді Польша» (польс *Młoda Polska*) — ранній період розвитку польського модернізму, що тривав від кінця ХІХ ст до початку Першої світової війни, за іншими даними — до 1918 Для нього характерне переплетіння тенденцій символізму, неоромантизму, імпресіонізму, з яким у 1910 був поєднаний експресіонізм Назва походить від заголовка циклу статей Квазімодо (псевдонім А Гурського), опублікованих в журналі «Зусіє» (Краків, 1898) На «М п» вплинули віяння європейської «філософії життя» Польські модерністи наголошували на розбіжності між достепенним мистецтвом та логоцентризмом, головним завданням новітньої літератури вважали не пізнання довкілля, не наслідування його, не формування душі, не заклики до праці, а досягнення новоякісного, іманентного артистизму, використання у практиці настанов «мистецтва для мистецтва» Це звільняло письменника від засилля моральних, громадських, патріотичних обов'язків, давало йому змогу не цікавитися потенційним читачем Художній твор структував свій простір на підставі «незацікавленого інтересу», відображав трансцендентну ідею Тільки те, що існувало поза спільнотою та історією, вважалось його основою На переконання С Пшибишевського (маніфест «Confiteor», 1899), «мистецтво стає релігією, а священником — митець, він особисто — одна потуга, з якої воно стає сильнішим, розкриває космічну, метафізичну силу», уподібнену до Абсолюта Тому письменника як вигнанця з утилітаризованого довкілля проголошували не слугою чи пророком, а «Паном Панів, не обмеженим жодними правами, не організованим жодною силою людською» Він ставав речником трансценденцій, на відміну від пересічної людини цивілізації, яка втратила зв'язок із природою, задовольнилася профанним існуванням та убогим масовим імітаційним мистецтвом Естетична програма «М П» не мала внутрішньої цілності Хоч у ній було акцентовано на потребі запровадити в письменстві елітарні принципи, практику артистизму (редактор журналу «Химера» З Пшемисцький, відомий за псевдонімом Мірам), містичне світосприйняття, «аристократизм духу», неоромантичне оновлення «чистої поезії», частина «молодополяків» усвідомлювала відповідальність письменника за долю пригнобленої на той час нації (Я Каспрович, С Виспянський), загострення соціальної критики, розкриття біологічного ества людини (С Жеромський, В Струг) тощо Польський модернізм виявився амбівалентним, спрямованим як на сакралізовані цінності шляхетного естетизму, так і на міфологізовані етичні критерії Добра і Зла Саме такі настанови цієї творчої генерації засвідчували відмінність обраного нею модернізму від європейського канону Теоретиком цього періоду був С Бжозовський, автор «Легенди Молодої Польщі» (1910), ґрунтовний аналіз естетики «М П» здійснили Леся Українка («Замітки

про сучасну польську літературу») та І Франко («Сучасні польські поети») Діяльність польських модерністів вплинула і на українських, як через «краківську школу», так і завдяки особистим контактам митців (С Стефанік, Б Лепкий та ін), стимулювала появу «Молодої музи», що сформувалася на підставі зустрічної течії

«Молоді Україна» — культурно-просвітницький, згодом громадсько-політичний рух Галичини та Наддніпрянщини 1870—90, протилежний московифільству, який полемізував із народовством і українофільством Назву йому дав І Франко Його представники (М Драгоманов, І Франко, М Павлик, О Кониський, Б Гринченко, Наталя Кобринська, А Кримський, Г Хоткевич) обґрунтовували свої радикальні погляди на сторінках періодичних видань «Друг», «Громадський друг», «Молот», «Світ», «Житє і слово», «Народ» прагнули європеїзації національної культури, дотримувалися позитивістських поглядів на мистецтво і художню літературу, обстоювали принципи соціальної заангажованості письменства Під такою самою назвою в 1900—25 виходили періодичні видання у Львові та Києві часопис (Л, 1900—02, з'явилося 33 числа) за редакцією М Залтача, А Крушельницького, Я Стефановича та ін, літературно-мистецький журнал для дітей (К, 1906, 1907—12, 1914) за редакцією Олени Пчілки, що друкувався як додаток до «Рідного краю», літературно-освітній журнал (Л, 1923—26) з додатком для дошкільнят «Світ дитини» Спроба отожкити «М У» з новою генерацією межі ХІХ—ХХ ст — ранніми модерністами, яку здійснила, зокрема, Тамара Гундорова, видається зумовленою поверховими асоціаціями з «Молодою Польщею» без урахування їхніх істотних відмінностей Близьким польському літературному угрупованню, як і «Молодий Бельгі» чи срібному віку у Росії, були «Молода муза» та «Українська хата»

«Молодій більшовік» — літературно-художній, науково-популярний літературний журнал (Х, 1925—27, К, 1928—33) для сільської молоді, що виходив двічі на місяць, був органом ЦК ЛКСМУ та Київського окружного ЛКСМУ Поряд із громадсько-політичними публікаціями на його сторінках друкували твори П Усенка, Л Первомайського, В Мисика, Г Епка, О Донченка, І Ковтуна, І Багмута, А Малишка та ін, а в рубриці «Поезія молодих» з'являлися вірші початківців Таку саму назву мало в 1925—40 видавництво, відоме згодом як «Молодь» Див «Молодняк».

«Молодій Відень», або «Модерний Відень» (нім *Wiener Moderne*), — ґурток австрійських письменників, літературних критиків, журналістів, очолюваний Г Баром, об'єднаний довкола журналу «Модерне рундшау» (1890—91) та «Вінер рундшау» (1896) Його представники А Шніцлер, Г фон Гофмансталь, Петер Альтенберг (псевдонім Р Енглендера), Р Беєр-Гофман, Ф Зальтен, Ф Деррман, О Штессль, Л-Ф Андриан, Л Еберман, К Федерн та ін протистояли тенденціям реалізму та натуралізму, обстоювали стильові позиції імпресіонізму, декадансу, неоромантизму, символізму, експресіонізму Ім було притаманне песимістичне світосприймання, тяжіння до малих форм, сенсильність письма, надмірна увага до хаосу життя, мотивів смерті, життєвої втоми, зацікавлення потворним, чуттєвою пластикою, музичною основою кос-

мосу, артистизмом Осереддя «М В» була кав'ярня «Грінштадль» на Михаєлерплац у Відні

«Молодий робітник» — видавниче об'єднання (Харків — Полтава, 1923—24) У ньому поряд із науково-популярною літературою з'явилися твори Панаса Мирного, А Головка, І Кирилленка, переклади оповідання «Темної ночі» Е Золя, «До Адама» Джека Лондона, збірка «Серце машини та інші новели» А Немосєвського, твори російських письменників І Тургєнєва, М Тихонова, М Голодного У цей же час у Харкові діяло однойменне видавництво (1923—28), відоме згодом під назвами «Молодий більшовик» (1925—41) та «Молодь»

«Молодий театр» — експериментальний театр, заснований Лєсем Курбасом у Києві в 1916 як філія стаціонарного театру М Садовського, утворена задля пошуків нових засобів сценічного мистецтва, відмінних від реалістично-побутової традиції У 1919 у «М т» налічували 45 учнів, серед яких були Г Юра, В Васильєв, Ф Лопатинський, М Терещенко та ін Театр мав статус школи-студії, що підлягала націоналізації, але зберегла свою автономію Крім цього, у театрі готували для вистав деякі п'єси, як-от за поемою «Лілт» М Семенка Декоратором театру був А Петрицький Школа-студія стала основою майбутнього «Березоля»

«Молодік» — літературно-художній, історико-науковий альманах у Харкові, видання І Бєцького за участі Г Квітки-Основ'яненка, М Костомарова, В Каразіна, які прагнули «поєднати літературну Росію з чудовими українськими письменниками» Його перша і друга частини з'явилися у 1843, третя і четверта — в 1844 у Петербурзі На сторінках першої частини альманаху друкували твори О Пушкіна, М Лєрмонтова, А Дельвіга, В Бенедиктова, Ф Глинка, С Дурова, В Луганського (псевдонім А Даля), М Погодина, переклади творів В Шекспіра, Й-В Гете, Ф Шіллєра, Дж Г Байрона, В Гюго, Жан Поля, Г Гейне, А О Барб'є, польських та чеських поетів Крім цього, читач міг ознайомитися з поезіями О Афанасєва-Чужбинського, Я Щоголева російською мовою, Є Гребінки («Маруся», «Заквітчалась дівчина») українською мовою Друга частина представляла доробок українських письменників — Т Шевченка («Думка»/«Тяжко-важко в світі жити», «Н Маркевичу», «Утоплена»), Г Квітки-Основ'яненка, М Костомарова, А Мєтлінського, М Петренка, Я Щоголева, О Бодяньського, О Афанасєва-Чужбинського, І Левченка, весільні пісні, замітки з граматики української мови, уривки з «Истории Малороссии» В Берлінського У третій частині, крім «Оди Сафо» І Котляревського, були надруковані наукові розвідки В Каразіна, К Сементовського, П Корсакова, І Срезневського, в яких висвітлювалася історія України в особах Центральною для цієї частини стала стаття «Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке» М Костомарова, яку вважають однією з перших синтетичних студій українського письменства В останній частині вміщено нарис «Основание Харкова Старинные предания» Г Квітки-Основ'яненка Видання було ілюстроване літографічними портретами С Климовського, І Котляревського, М Гоголя, Г Квітки-Основ'яненка, репродукціями автографів Спроба перетворити альманах на журнал виявилась невдалою Цьому сприяла і необ'єктивна рецензія В Белінсько-

го, який критикував публікації М Костомарова, А Мєтлінського Я Щоголева та ін

«Молодняк» — літературна організація «комсомольських» письменників (Харків, 1926—32), утворена після розколу «Гарту» Мала філія у Дніпропетровську, Запоріжжі, Кременчуці, Миколаєві, Херсоні, єврейську та польську секції, входила до ВОАППУ До її складу залучалася творча молодь Харкова та Києва, переважно колишні «плужани» (П Усенко, Д Гордієнко, Л Первомайський, І Ковтун, О Донченко, Т Масенко, І Момот, Я Гримайло, П Голота, В Кузьмич, О Кундзіч, М Кожушний, Б Коваленко, О Влизько, О Корнійчук, Л Смілянський, А Ключья, П Радченко, І Шевченко), які виступили зі спільною декларативною заявою «Від літературної організації «Молодняк»» «Бадьорій і життєрадісний, з вірою у власні сили, виступає літературний комсомол, щоб виявити у своїх творах обличчя мільйонів пролетарської молоді, також відобразити і вселюдське життя через призму юнацького світогляду» Художні набутки «молодняківців», що мали естетизувати комуністичні ідеологеми, не відповідають заявленій меті До «М» приєдналися й інші письменники (І Гончаренко, Є Фомін, І Бойко, Д Чепурний, Г Мізюк, С Крижанівський, Ю Мокрєв, С Воскрєкасенко та ін), натомість частина її представників, прагнучи достеменно творчості, створила разом із колишніми вапльнянами нове літературно-мистецьке об'єднання ПРОЛІТФРОНТ, ліквідоване після постанови ЦК ВКП(б) «Про перебування літературно-мистецьких організацій» (1932) При «М» з 1927 виходив однойменний журнал (обов'язки редакторів виконували П Усенко, О Корнійчук), з 1936 переведений з Харкова до Києва, а в 1936 оголошений органом ЦК ЛКСМУ та Правління СРПУ У 1936 його перейменовували на «Молодий більшовик», редакторами якого були Д Копаниця, А Малишко (до 1940), з 1944 видання відновили під назвою «Дніпро»

«Млодь» — видавництво (Х, 1923), яке спочатку діяло під назвою «Молодий робітник» на базі сектору преси ЦК ЛКСМУ що з 1920 поширював книги та брошури У 1925—41 відоме як «Молодий більшовик», з 1934 опинилося у Києві Після Другої світової війни (1945—48) воно функціонувало як Державне видавництво дитячої та юнацької літератури України з 1948 має сучасну назву Крім творів української та світової класики, зокрема В Гюго, І Тургєнєва, Панаса Мирного, Е Золя, М Коцюбинського, Джека Лондона та ін, у ньому вперше з'явилися поетичні збірки «Червоний заспів» В Чумака, роман «Прапроносці» О Гончара, а також твори П Тичини, М Рильського, М Бажана, О Довженка, Петра Панча, А Малишка, Ю Мушкегика, Д Павличка, Лїни Костєнко, І Драча, Б Олійника, Гр Тютюнника, Д Міценка, М Рудєнка, В Захарченка, Р Андріяшина, Є Пашковського та ін Видавництво було оновлене, коли редакторами у ньому працювали В Затулівитєр, В Герасим'юк, І Римарук, І Малкович Тут були надруковані їхні перші поетичні книжки, а також твори Ю Буряка, Світлани Коронєнко, П Гріника та ін Згодом з'явилися збірки В Олєфіренка, В Бердника, О Тисячного, Галини Пастушєнє, В Верлоки, Г Ситька та ін Найпомітніші книги — «Князь роси» Т Мєльничука, «Іван Сірко» В Кулаковського тощо Видавництво друкує також твори українських класиків, зокрема

П Кулша («Чорна рада»), В Винниченка («Уміркований і ширий»), І Багряного («Тигролови», збірники «Українська муза», «Марсове поле» і т. ін.) При «М» з 1965 виходили серії «Джерело», «Компас», «Перша поетична збірка», «Перша книга прозаїка», «Уславлені імена» (з 1966), «Молода поезія країни» (1969—78), «Молода проза країни» (з 1978), «Поетична касета» (з 1987) тощо, а також «Шкільна бібліотека»

Молбс (грец. *Molossos* молоський, від назви етнічного племені молосів), або **Тримакр**, — в античному віршуванні — шестиморна стопа, що складається з трьох довгих складів (— — —) Ніколи не використовувалася самостійно, зазвичай замінювала інші шестиморні стопи, зокрема іоніки (— — — — —) У силабо-тончній системі вживається як трискладова стопа (дактиль, анапест, амфібрахий) з двома надсхемними наголосами

«Мблот» — «галицько-українська збірка» (Л, 1878), видана М Павликом за активної участі І Франка як неперіодичне продовження забороненого австрійською цензурою журналу «Громадський друг» У «М» з'являлося продовження деяких творів, початок яких був надрукований у «Дзвоні» (повість «Воа constriktor» І Франка, «Пропащий чоловік» М Павлика, стаття «Війна слов'ян з турками» Т Василевського), вміщено нові публікації «Критичні письма о галицькій інтелігенції», «Література, її завдання та найважливіші цілі», «Дума про Наума Безумовича» І Франка, «Гриць Турчин» Р Гудзмана, вірш «До молодіж», «До Шевченка» М Старицького, «Чиншова справа» Олени Пчлики, статті «Лихва на Буковині» О Терлецького та Б Лімановського про «соціалістичних» письменників ХІХ ст., дописи з різних країв України, бібліографічні матеріали «М» був конфіскований поліцією, але частина тиражу потрапила до читачів

«Мблот» — літературне об'єднання «робітничої молоді» (Полтава, 1925—28), до якого входили К Лаврунов, Н Розін, В Аврущенко та ін Іхні твори друкувалися на сторінках полтавського журналу «Наше слово» В об'єднанні виокремлювали українську та російську секції

Моменталіст (лат. *momentum* рух, поштовх, мить) — естрадний актор, виконавець шаржів на різних відомих діячів, митців, іноді — присутній у залі глядачів

Монастирсько-церквоні літописи — жанровий різновид літописання, пам'ятки писемності різних конфесій, в яких в історичному контексті подавалася історія монастиря Незважаючи на розмаїття тематики, їхні автори акцентували увагу на висвітленні чернечого побуту, дотримувалися жанрових традицій, закладених в Повісті минулих літ, у Київському та Галицько-Волинському літописах Значними пам'ятками цього жанру є дарюші Опанаса Філіповича, Дмитра Туптала Ростовського, хроніка Супрасльської лаври, Києво-Печерський патерик, Баркулабівський, Гуклівський, Підгорецький, Сатанівський, Винницький, Густинський, Мгарський, Христинопільський, Добромільський літописи, Кам'янецька хроніка Автори М-ц л (Федір Філіпович, Іпатій Горбачевський, Модест Сильницький, Михайло Григашів, Корніло Сорочинський, Ілля Косаківський, Ян Юзефович та ін) здебільшого уникали різкого тлумачення різних відгалужень християнства, намагалися поєднувати легендаризовані нара-

тивні фрагменти з оцінюванням монастирського побуту, проблем світобудови, естетизацією явищ природи, духовного подвижництва, воляцької та фізичної праці Особливості творів цього жанру стали предметом вивчення П Кулша, В Антоновича, І Франка, М Грушевського, Д Багали, М Возняка, В Іконнікова, І Крип'якевича, П Клепацького, І Свенціцького, Наталі Полонської-Василенко, Ю Мидика, М Марченка, М Карпанюка та ін

Монголкаббо — жанр середньовічної бенгальської поезії ХІІІ—ХVІ ст., присвяченої прославленню Шиви, Чонді, Монома та ін божеств З ХVІ ст втрачає релігійну спрямованість, перетворюється на велику за обсягом поему, в якій використовували бенгальські фольклорні мотиви, а в ХVІІ—ХVІІІ ст для творів М характерне легендаризування пуран і давньоіндійського епосу Зазвичай М розпочинається міфом світотворення, а в основній частині розповідається про народження та життя божества

Моновёрс — див **Моностіх**.

Монорама (грец. *mōnos odin i gramma* риска, літера, написання) — сплетення кількох початкових літер у вигляді вензеля для визначення імені або прізвища, умовний знак замість підпису на малюнках, ілюстраціях тощо

Монографія (грец. *mōnos odin i graphō* пишу) — спеціальне максимально повне наукове дослідження (видання) з однієї теми чи актуальної проблеми, яке відзначається чіткою теоретичною постановкою проблеми, аргументованістю й доказовістю суджень, системним посиланням на опрацьовані джерела До довідкового апарату М належать список використаної літератури, хронологічний довідник, тематичний та іменний покажчик М можуть бути авторськими або колективними

Моноготарі (япон. *оповідь про речі*) — загальна назва різножанрових прозових творів японської літератури ІХ—ХІV ст Поняття з'явилося у ІХ ст, стосувалося фантастичної казки, чарівної повісті («Такеторі моноготарі», тобто «Казка про дідуся Такеторі», ІХ ст), зібрання коротких новел, епізодів чи легенд («Ісе-моноготарі», тобто «Розповіді з Ісе», Х ст), великого роману («Гендзі-моноготарі», тобто «Роман про принца Гендзі», наприкінці Х ст), героїчної епопеї («Гейке-моноготарі», тобто «Повість про дід Тайра», ХІІІ ст)

Монодія (грец. *mōnos odin i ódos* співак) — сольний спів в античній літературі, арія, виконувана актором у супроводі музичного інструмента Така, Платон у праці «Закони» розмежував музичні мистецтва на хоровий спів із рапсодією, тобто рецитацією епосу, та спів у супроводі кіфари чи флейти М називали також сольну партію трагедії, в якій виражали скорботу і страждання, наприклад партія Андромахи (103—116 рядки) з однойменного твору Евріпіда Таку партію співвідносять із плачем Тематика М окреслилася із засвоєнням нових музичних прийомів Жанр інколи набував манірного характеру, тому ставав об'єктом пародіювання, зокрема у комедії «Жаби» Аристофана Здебільшого термін «М» стосовався сольної лірики, до якої звертали Саффо, Алкеї, протиставленої хоровій, хоч між їхніми композиціями не спостерігалося відмінностей у метриці та змісті За доби еллізму М стала самостійним жанром на зразок анонімної «Скарги дівчини»

Монодра́ма (грец *mōnos* один і *drāma* дія) — драма XVIII ст., в якій тексти мали музичний супровід, пізніше такі твори назвали мелодрамою. Нині цей термін називає міжродові різновиди драми одного актора, який за допомогою монологу розкриває душу персонажа п'єсу-монолог («Три життя Айседори Дункан» З Сагалова), драматичну мініатюру у вигляді розмов з безмовним персонажем, драматичний твір з двома дійовими особами, ролі яких виконує один актор, постійно змінюючи маски («Клаудий» із циклу «Імена влади» та «Дві пригоди Лемюеля Гуллвера» Є Брошкевича), таку саму мініатюру, діалог у якій немовби відбувається по телефону («Уб'ємо мужчину» Е Радзінського), п'єсу з магнітофоном («Остання магнітофонна стрічка Креппа» С Беккета), психологічну п'єсу («Людський голос» Ж Кокто), здебільшого М має невеликий обсяг, розрахована переважно на невелику аудиторію. Основою композиції є асоціативна структура, для якої характерні багатоподібність, використання лейтмотивів. М відома з античної доби, з доєлітського періоду у трагедіях Феспида, Фрніха, сатирах Пратина. Актор грав кілька ролей, постійно змінюючи костюми. До цієї традиції зверталися Ж Ж Руссо («Пігмаліон», 1770), Й -В Гете («Прозерпина», 1778), Т Голкрофт («Тасмична історія», 1802), А Теннісон («Мод», 1855) та ін. М була оновлена на початку ХХ ст. під впливом раннього модернізму, що зумовив децентрацію дії, зосередження уваги на суб'єктивних переживаннях персонажа, для якого довілля та інші люди поставали проєкцією його внутрішнього світу («Нічні танки» Ф Сологуба, «Балаганчик» О Блока, «Про шкоду тютюну» А Чехова, «Людина із дзеркала» Ф Верфеля тощо). Особливо популярними були М петербурзько-ленінградського театру («Криве дзеркало» (1908—31), театру А Райкіна. Теоретичне обґрунтування М здійснив Н Євремов, автор «Уявлення любові» (1909). В українській літературі М представлена п'єсою «Стіна» Ю Щербака, почасти — твором «Синій автомобіль» Я Стельмаха.

Моноло́г (грец *mōnos* один і *logos* слово, вчення) — особлива форма побудови усного чи писемного мовлення, яка, на відміну від діалогу, полягає в ізолюваному від реплік розгорнутому виголошенні тексту певною особою, дискурсу, утворений одним персонажем. Часто вживається у фольклорному наративі, в епічних жанрах, де оповідь ведеться від імені певного суб'єкта в лиці. Порівняно з діалогом М логічно викінчений, позбавлений еліпсів, має синтаксично розгорнуту структуру. Виокремлюють внутрішній М (мовлення, не призначене для виголошення) та зовнішній, до якого належать ораторський (промова перед аудиторією), ліричний (емоційно забарвлене поетичне висловлення, адресоване гіпотетичному читачеві), розповідний (переказ певної події, що вже сталася), інформативний (повідомлення про певні події), обрядовий (звернення до Бога, божества у вигляді молитви, заклінання тощо), драматичний (розгорнуте й емоційне, виразно інтонаване, супроводжуване мимкою сценічне висловлювання), естрадний, безпосередньо контактний та опосередковано контактний, імпровізований, текстовий. М може набувати форми молитви, роздуму, коли йдеться про потребу вибору в альтернативній ситуації, сповіді, потоку свідомості, за якого не дбають про правильність мовлення, прагнучи вивісти наболіле.

Ці різновиди М використовувалися у прозі ХІХ та ХХ ст. Так, авторський М характерний для творів М Гоголя, внутрішній — Л Толстого, Ф Достоевського (сповідь у «Нотатках з підпілля», 1864), А Чехова, Панаса Мирного, І Франка, М Коцюбинського, В Винниченка, У Самчука, В Миняйла, потоку свідомості — у Дж Джойса та ін. З-поміж літературних жанрів М найчастіше використовується у драмі, коли мовлення дійової особи до себе чи до оточення відмежоване від стороннього впливу. Таким чином розкриваються пруживання персонажа, суперечності його світосприйняття, особливості характеру, обставини, що залишилися поза сценічного дію, але відіграють важливу роль у конфліктах, долі героїв вистави. Інколи актор звертається безпосередньо до глядачів, повідомляючи їм ті обставини дії, які не були втілені на сцені, але розкривають душевний стан дійової особи. М властивий прийом *a part*, тобто непомітного для інших персонажів висловлення вбік. В античній трагедії М мав форму оповідей висників, ліричного відступу хору, в комедії, зокрема Аристофана, використовували парабас — звернення хору до аудиторії. М інколи збігається з кульмінацією драми (слова Лавренті у п'єсі «Овече джерело», 1613, Лопе де Веґе). За доби класицизму М надавалося особливого значення, його специфіку розробляли поетики. Зокрема, зазначалися обставини дії, що не зазнали сценічного втілення, або окреслювалася повнота переживань та поглядів персонажа, наприклад М Федри з однойменної трагедії Ж Расіна. Цьому прийому надавали особливої уваги драматурги Просвітництва, коли гра актора, на думку глядача, набувала більшого значення, ніж власне текст. Романтики часто використовували М, вмщували його на початку акту, продовжували його, наприклад, у драмі «Ернані» В Гюґо. Карл V виголошує промову на 160 віршових рядків. На початку ХХ ст. М застосовувався у вигляді монодрами. Драматурги-натуралісти уникали цього прийому, вважаючи, що він позбавлений психологічної достовірності. Натомість у драмі абсурду (С Беккет та ін.) і в прозі постмодернізму («Щоденний жезл» Є Пашковського) він стає самостійною композиційною формою. У найчистішому вигляді М постає у лиці, набуваючи інколи жанрових ознак, як-от «Монолог» («Коли ти, Боже, рушив світом зорі й води») Т Осьмачки.

Моноопера (грец *mōnos* один і лат *opera*, праця, твір) — музичний твір, що виконується одним співаком у супроводі оркестру або одного музичного інструмента.

Моноп́одія — такт верса в античному віршуванні, який складається з однієї стопи, на відміну від двостопних, тристопних тактів (відповідно диподія, триподія тощо). Зразком М може бути такт дактилічного гекзаметра.

Монорім (франц *monorime*, від грец *mōnos* один і франц *rime* рима) — вірш на одну риму, що охоплює верси. Поширений здебільшого в арабській поезії (марсія, кита, газель, мухамас), в грузинській (шаїрі, маджама) та ін. У європейській поезії трапляється нечасто. Приклади М наявні і в українській поезії.

співають кларнети
і гнутья багнети
та все це вкладеться
в чотири сюжети

уси шурути
як в ті трафарети —
в чотири сюжети —
а де ти? (Ніна Кур'ята)

Моносемія (грец *mónos* один і *sēta* знак) — однозначність, поняття, протилежне полісемію

Моностих (грец *monostichos* *одноврш*), або **Моноверс**, — вірш, який складається з одного верса із завершеною смисловою, синтаксичною та метричною структурою, з ритмічним ладом, що будується за принципом повторюваності, на відміну від прозового рядка. Належить до рідкісних форм. Був поширений в античній поезії, оскільки для нього характерний довгий віршовий рядок на зразок тих, які використовуються в гекзаметрі чи александрийському вірші. Вживається він у силабо-тонці, верлбрі тощо. М вважають проміжною ланкою між віршем та прозою, тому називають, за В Буричем, *удетероном* (з грец «ні те, ні се») і Качуровський, Т Наварро Томас вбачають М в афоризмах, крилатих висловах, вилучених із поетичного контексту, які стали існувати відносно самостійно, використовуються як епіграфи, перифрази, ремінісценції, пародії тощо. Ознаки М властиві гномам, прислів'ям, загадкам, заголовкам (авангардистський «Роман в один рядок» В Маркова), використовуються як у високій патетиці, так і в постмодерністському «чорному гуморі». М цікавилися багато поетів, схильних до експериментів із поетичними формами (М Карамзін, В Брюсов, В Каменський, Д Бурлюк, В Ерль, Б Констриктор), іноді з'являлися навіть цикли творів цього жанру, як-от у доробку І Іова («Рядок — обрій») — автора не лише М певного розміру, наприклад ямба («Дніпро впадає в Чорне море»), а й палиндромних форм («А вир зорі розрива»).

Монострофа́ (грец *mónos* один і *strophe* *поворот, зміна*) — короткий поетичний твір, що за обсягом збігається із строфою зі сталим складом версів і рим (тріолет, рубаї, хокку та ін). М також називають вірш, що не мають сталої структури, але їм притаманна викінчена думка, іноді — внутрішня драматичність, наприклад у тетраверсі

У зимну днину, в лиху годину
Летіли гуси над білим ставом
А ватаг крикнув, що Україна
І серце стало (П Гринь)

М може мати й більше ніж чотири віршові рядки, як-от «Піски завіяли, вітри сліди затерли» Гал Мазуренко, «С вірші — квіти» Ліни Костенко, «Як жажно дивитися на сивих жінок» І Драча тощо.

Монохрóm (грец *monochrómos* *однобарвний*) — текст, надрукований однією фарбою.

Монта́ж (франц *montage*, букв *підйом, підняття*) — прийом архітекtonки, запроваджений у 20-ті ХХ ст, що ґрунтується на поєднанні різних за змістом чи темою, стилістичним забарвленням фрагментів з кількох творів. Поширений у кінематографії, застосовується під час побудови сценарію та режисерської концепції, що передбачає застосування акустичних ефектів, діалогів, музики, залучення не пов'язаних у просторі та часі предметів. Різним є М під час зйомок та після них, коли вже відбувається поєднання різнорідних текстових, зорових та слухових елементів. Він сприяє обігруванню дисонансів, ін-

телектуалізації твору при відмові від катарсису, руйнуванню природних зв'язків між речами. Відомий кінематографіст С Ейзенштейн вважав, що «будь-які два шматки, поставлені поряд, неминуче сполучаються у нове уявлення», що сприймається як новоякісне. В Пудовкін так пояснював ефект М: знімають беземоційне обличчя людини разом зі стравою, домашньою, дитям, формуючи таким чином враження голоду, горя, радості. Кіномонтаж спав на думку американцю Д У Гріфіту після прочитаного ним доробку Ч Діккенса, зокрема урбаністичних описів, у яких стрімко змінюються характерні деталі-враження, відбувається перехресний і паралельний розвиток сюжетів. Зворотний вплив кінематографії на літературу спостерігається, зокрема, у збірці оповідань «В нашу добу» Е Хемінґуей, де навіть монтажні «перегородки», утворені восними спогадами і тогочасною хронікою, або в романі «42-а паралель» Дж Дос Пасоса, що містить газетний репортаж, яким переривається наратив. До прийомів М належать співвіднесення різних планів (крупний, середній, загальний), перехресні, паралельні, контрастні з'ятнення, що полягають не у з'явленні епізодів, фабул, образів, а у посиленні емоційного впливу, утворенні за допомогою найнесподіваніших асоціацій цілком нового образу. На відміну від кінематографічного літературний М характеризується поєднанням тематично об'єднаних, але не схожих за стилем та жанром текстів (мемуарних й автобіографічних записів, офіційних документів, відгуків критики, відомостей з наукових праць тощо), відзначається просторово-часовою неузгодженістю, значною асоціативністю, фрагментарністю, багатозначністю взаємодій, розгалужених у сюжетних ліній твору («Контрапункт» О Хаксл, «Дума про вчителя» І Драча). За допомогою М розбудовується характеристика певного персонажа, події, витворюється ілюзія документальної достовірності. Водночас М, будучи прийомом архітекtonки, відрізняється від колажу. Це поняття у ширшому розумінні стосується активної, самопроявної і творчої композиції, коли внутрішні, емоційно-сміслові зв'язки видаються важливішими, ніж зовнішні, причинова зумовленість М потребує від автора особливо ретельного опрацювання, щоб уникнути довільного маніпулювання вихопленими із контексту фрагментами. Оптимальним варіантом використання М є романи «Майстер корабля», «Чотири шаблі», «Вершники» Ю Яновського, в яких зчеплення сюжетних ліній відбувається на асоціативному рівні.

Монументальний стиль (лат *monumentum* *пам'ятник* і грец *stylos* *грифель для писання*) — спосіб зображення статичних, величких форм, поширений в архітектурі, малярстві, літературі тощо. Д Чижевський («Історія української літератури Від найдавніших часів до доби реалізму») розглядає М як перший стиль літератури киеворуської доби ХІ ст, який у ХІІ ст поступився орнаментальному. Окремі вияви М є спостерігаліся в літературі класицизму, іноді — бароко, а на теренах «соцреалізму» набули помпезних, іноді фарбових ознак.

Мóра (лат *morā* *проміжок часу, пауза*), або **Хрónос прóтосю**, — тривалість вимови короткого складу в античному віршуванні, найменша одиниця обрахунку часу у версі, що позначається ∪. Інші одиниці вірша співвідносяться з М. Так, довгий склад

(-) дорівнює двом М, стопа ямба (U-) складається з трьох М

Моралізаторський твір (нім *Lehrdichtung*, *Didaktik*, англ *moralizing literature*, польсь *moralizatorskie utwory*, франц *litterature didactique*, рос *моралистическое произведение*, від франц *moraliser* *повчати*) — твір дидактичної літератури, наповнений суворими повчаннями, безапеляційними наказами, жорсткими нормативами поведінки («Пан Постола» І Красицького). Такі твори здебільшого імітують художню літературу, використовують виражально-образальні засоби для естетизації утилітарних завдань виховання.

Моралісти (франц *moraliste* *особа, яка любить повчати*) — група французьких письменників XVII ст., які, поглиблюючи досвід М. Монтеня, у жанрах максими, есе, листів намагалися з позицій розуму висвітлити проблеми людської душі вдавалися до моралізації «Міркування про дух римського народу» [] (1663) Ш. де Сент-Евремона, «Максими» (1665) Ф. де Ларошфуко, «Думки» (1669) Б. Паскаля, «Характери, або звичай сьогодення» (1688) Ж. де Лабрюєра, а також «Максими» (1746) Л. де К. Вовенарга, «Максими та думки Характери та анекдоти» (1795) Н. С. Р. Шамфора. Їхню творчість характеризує епіграф до видання Ф. де Ларошфуко «Наш добродійство — це найчастіше майстерно приховані пороки». Така тематика притаманна багатьом максимам Б. Паскаля («Люди поділяються на праведників, які мають себе за грешників, і грешників, які мають себе за праведників»), Ж. де Лабрюєра («Людина не янгол і не тварина, і лихо її в тому, що чим більше вона прагне уподібнитися янголу, тим більше перетворюється на тварину»), де основне смислове навантаження відводилося філософським парадоксам, які відповідали світогляду лібертинів, заперечували схематичне картезіанство, засвідчували драматизм людини у силовому полі протилежностей.

Моралістичний твір (нім *moralistische Dichtung*, англ *moralistic literature*, франц *litterature moraliste*, польсь *moralistyczne utwory*, від франц *moraliser* *повчати*) — твір дидактичної літератури, зосереджений на аналізі людської природи, характерів, соціальної дійсності, побуту У М т., на відміну від моралізаторського твору, не обмежуються повчаннями, розмірковують над морально-психологічними явищами, часто трактованими позаісторично, абсолютизують важливі універсали як одвічно сформовані проблеми, схематизують людське буття. Найпопулярнішими жанрами М т. є байка, притча тощо. Яскравим прикладом М т. в українській прозі є повість «Маруся» Г. Квитки-Основ'яненка.

Мораліте́ (франц *moralite*, від *moralis* *моральний*) — моралізаторський віршований твір пізнього середньовіччя, пізніше стосувався поширеної в Західній Європі, зокрема в Англії, Шотландії та Франції (XIV—XVI ст.), повчальної драми з алегоричними дійовими особами, запровадженої Есташем Дешаном, відомої в Україні за доби бароко (наприкінці XVII—XVIII ст.) як різновид шкільної драми. М т. грала на Масницю. Для жанру були характерні роздуми про сенс життя, нагадування про розплату за гріхи. На сцені відтворювали модель божественної світобудови, але в реальних формах, тому М. відрі-

знялася від близьких їй містері та міраклі. Основою фабули були схематизовані взаємини людини і довкілля, зображення страстей та розмірковування про них, полеміка про християнські чесноти, про випробування душі, що символізували життя людини. Дія відбувалася на сцені (моделі світу), розгорталася від народження до смерті персонажа, якому судився рай після його праведного життя чи пекло — після грішного. Однак дійова особа поставала пасивною, її долю вирішували алегоризовані сили добра і зла. Ранні твори були статичні. Найпершим відомим М. вважається франкомовна п'єса «Мораліте про Розсудливого та Нерозсудливого» (1439). Популярною вважали п'єсу «Базельський собор» (1450) Ж. Шателена. Найпоширенішою стала сценічна версія фабули про людину, до якої завітала Смерть. Не знаходячи підтримки Дружби, Багатства тощо, людина апелювала до своєї Доброчинності, вбачаючи в ній запоруку шляху до раю. Такий сюжет розроблений у англійських анонімних п'єсах «Замок стійкості» (1405—25), «Людство» (1465—70), «Кожна людина» (1495). Пізніше у творах виразніше окреслюються соціальні проблеми («Лихий Багач та Прокажений», «Торгівля, Ремесло, Пастух», «Про розумне та нерозумне»), з'являються гуманістичні акценти («Засудження бенкетів» М. де ла Шене, 1507, «Чотири стихії» англійського письменника Дж. Растелла, 1519). Однією з перших п'єс цього жанру в українській літературі вважається відомий текст «Умираючому чоловіку полезне увищання», що зберігся у фрагментах важкохворому ввижаються чорти, але постаті Віри, Любові та Надії, царя Давида заспокоюють його, радячи звернутися до Ісуса Христа. У творі окреслено також образи двох грешників (один із розбийників розп'ятих поряд із Христом, та повія), які опинилися в раю після спокути Повною мірою структури М. дотримано у п'єсі «Воскресення мертвих» (поставлена в Києво-Могилянській академії, 1747) Григорія Кониського. Твір написаний за всіма правилами поезики (пролог п'ять актів, після кожного з яких виконуються канті, та епілог), побудований на протиставленні праведника Гипомена його кривднику, грешнику Дюктити, як за їхнього життя, так і після смерті. Дійові особи сприймаються як клішовані маски. Аналогічно видається «Трагедокомедія о нагаждени в сем світі присканих діл, мзды в будущей жизни вічної» Варлаама Лещевського (40-ві XVIII ст.), у третій яві якої протиставлені дві сестри — праведниця і грешниця, а також алегоричні постаті Церкви (скаржитися на переслідування, перелічує всіх мучеників від Авеля та Якова, засуджує єретиків, латинян, кальвіністів, лютеран) і Світу, в якому «Друг з друга сребра ради кожу їздирають, / Крадут, знетут, ябедят, садягся на власти». Збереглася ще невелика драма (30-ті XVIII ст.) про боротьбу Церкви з дияволом. Окремі елементи М. вплинули на ренесансну драматургію (алегоричні фігури Часу у «Зимовий казці» В. Шекспіра чи Голода, Хвороби Слави у «Нумансі» М. де Сервантеса). Деякі образи-маски походять від алегорій цього жанру. Шекспірів Фальстаф (Давній Гріх), Мольєрів Гарпагон (Скнарість). Традиція М. позначилася на міщанській драмі, побутовій комедії, історичній драмі. Вона вплинула і на нову та новітню п'єсу, наприклад на комедію «Сто тисяч», «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Молох» В. Винниченка тощо.

Мораль (франц. *morale*, від лат. *moralis* моральний, *mos, moris* звичай, воля, закон, властивість) — система поглядів та уявлень, норм і оцінок людей, одна з форм суспільної, а отже, і художньої свідомості, пов'язана з категоріями добра, чеснот, справедливості. М може бути сприйнята як метаєтика, набуває нормативних чи прикладних форм, узагальнює раціональні обґрунтування моральних принципів, зосереджуючись на проблемі виконання обов'язку, відповідності моральних суджень істини, оперуючи поняттями «добро», «вільна воля», «обов'язок». Така тенденція характерна для естетики французького класицизму. Нормативні настанови М спрямовані на пошуки адекватної відповіді на питання «що я мушу робити?», на критерії добродійства, підтверджені моральним імперативом І Канта «не заходь іншим того, чого ти не хотів, щоб заповідали тобі». Яскраво ця особливість М виражена в дидактичній прозі Г Квітки-Основ'яненка. Прикладна М розглядає складні етичні проблеми (воєнні злочини, одержавлений терор, подвійний стандарт поведінки, провокація, зрада тощо), стаючи предметом художнього зображення («Конрад Валекрод» А Міцкевича). М була визначальним стилетвірним чинником в апокрифах, «шкільній драмі», у моралізаторському письменстві класицистів та просвітників, у просвітницькому реалізмі тощо. Її трактували як шлях внутрішнього вдосконалення, наближення до Бога чи прогресистський рух. Психологічно проблема М розв'язується тоді, коли індивід порушує питання, ким він може стати, на противагу тому, ким він стане, коли вже вироблені відповідні етичні настанови, прийняті рішення та очікувані заохочення. На думку К-Г Юнга, М є не породженням соціуму, а властивістю закону життя, сприяє формуванню цінностей, завдяки яким індивіди можуть сприймати себе, інших, докляти як об'єкти морального характеру. Тому він, спростовуючи фрейдівську тезу про Над-Я, вважає, що кожна людина наділена вродженим чуттям моралі, яке за адекватних умов і розвитку врівноважує аспекти свідомого та несвідомого. Зокрема, будь-яке зіткнення індивіда з архетипами зумовлює появу проблеми М. Постмодерністська критика трактує фундаментальні засади М як метафізичні химери, які не можуть претендувати на істинність, оскільки ніби позбавлені епістемологічної переконливості. Водночас її представники застосовують переконання, протилежні універсалиям морального релятивізму. На їхню думку, етичні цінності змінюються під час еволюції культури, виявляються відмінними у кожній етносоціальній спільноті. Тому відповіді на порушені етичні питання не можуть бути передбачені. Така проблема породжує спалахи нігілізму та негативізму, що відзначили Т Іглтон та Ф Джеймсон. Деякі дослідники, як-от Р Рорті, виправдовують подібні тенденції, вважаючи їх зумовленими протестом проти засилля ззовні накиннутих норм поведінки. Проте більшість постмодерністів (М Фуко, Ж Дерріда, Е Лаклау, Ю Габерманс, З Бауман, Юлія Крістева та ін), спростовуючи традиційну практику етичної об'єктивності, пропонують модель паритетного комунікативного поля, концепції письма та психоаналізу, альтернативи самостійного формування індивіда. М у переносному значенні називає повчальний висновок із певної події, з певного твору, наприклад притч, байки, в якій,

зокрема, він виконує композиційно-архітектонічну функцію (вживається після наративної частини чи перед нею).

Мореасова група (франц. *Groupe de Maureas*) — поети-передсимволісти (П Верлен, А Рембо) та символісти (С Малларме), яких Ж Мореас — поет і автор маніфесту «Символізм» (1886) проголосив носіями ідей символізму. На його переконання, лірика не повинна бути обтяжена позахудожніми інтересами та побутовими фактами, мусить позбавитися декламаційного та риторичного дискурсу, заглиблюватися у трансцендентні ідеї. Вона має змінити свою версифікацію, ритмічний лад, долаючи традицію романтиків та «парнасців». Міркування Ж Мореаса були відображені у колективному збірнику «Пристрасний пільгрим» (1891), в якому, крім його віршових творів, були надруковані добірки Ш Моріса, М Дюплесси, Е Рейно, Раймонда де ля Тайеда, які поділяли концепцію «романської школи» як стильового струменя символізму. Її основні положення Ж Мореас виклав у маніфесті 1891.

Морські — в італійському театрі — музично-танцювальні епізоди з елементами мавританських танців.

Морський роман — жанровий різновид маринізму, в якому можуть бути використані елементи утопічного, пригодницького, дидактичного, філософського, авантюрного роману, роману-притчі тощо. Найповніше реалізований у літературі XIX ст. Його джерелами є античні міфи і легенди, переосмислювані в «Одіссеї» Гомера, оповіді про «аргонавтів» на чолі з Ясоном, в «Енеїді» Вергілія. На формування М р вплинули арабські «Мандрі Синдбада», давньоанглійська анонімна пам'ятка «Моряк» (975), Великі географічні відкриття доби Відродження, документально зафіксовані у щоденниках мореплавців. У творах цього жанру актуалізована тема випробування індивіда, який опинився на безлюдному острові. Її започаткував ще Платон («Тімей»), але найповніше розкрив Д Дефо у повісті «Робінзон Крузо», започаткувавши тенденцію робінзонади в письменстві. Острівний мотив Платона позначився на «Утопі» Т Мора, «Новій Атлантиді» Ф Бекона. До художнього інтерпретації морських пригод зверталися Ф Рабле в четвертій частині роману «Гаргантюа і Пантагрюель», Дж Свіфт у «Мандрах Гуллвера», Г Мелвілл у «Марді», А Франс у сатиричному романі «Острів пінгвінів». Важка доля протист моряків зображена у романі «Пригоди Родеріка Рендома» Т Смолетта. Метафора морської стихії, суголосної з буремними настроями ліричного героя, визначальна для «Сказання про старого мореплавця» С Т Колріджа, «Мандрів Чайлд-Гарольда», «Східних поем» Дж Г Байрона, поезій П Б Шелл, О Пушкіна, А Міцкевича, Т Шевченка, Г Гейне. Вона виконує сюжетотвірну функцію у романі «Трудивники моря» В Гюго. Становленню жанру М р сприяв англійський письменник Ф Маррієт (1792—1848), автор серії популярних прозових творів «Морський офіцер Френк Мілдмей», «Королівська власність», «Служба на купецькому кораблі» тощо. Його творчість стимулювала інтерес до морської теми серед сучасників (В Ірвінг, Ч Діккенс, В Теккерей) та наступних поколінь письменників (Г Мелвілл, Р Л Стівенсон, Дж Конрад, Вірджинія Вулф, Е Хемінгуей, Ю Яновський). Оновлення жанру спостері-

галося після появи науково-фантастичних романів Ж Верна («Діти каптана Гранта», «Тасмнічний острів», «Навколо світу за 80 днів», «Двадцять тисяч льє під водою»), філософське осмислення океанського простору було притаманне творчості Дж Конрада («Негр із Нардису», «Лорд Джим», «Ностромо») Тематику М р висвітлювали у своїх творах російські прозаїки О Бестужев-Марлінський, М Бестужев, К Станюкович, І Гончаров, С Сергєєв-Ценський та ін Ознаки М р набували трагічного звучання у творах, присвячених Другій світовій війні («Повстання на Кейні» Г Вука) У другій половині ХХ ст у творах цього жанрового різновиду посилюється притчова символіка, характерна для трилогії «Ритуали далекого плавання», «Дві чверті румба», «Вогонь вниз» В Голдінга

«Москвітняни» — «учено-педагогічний журнал» (М, 1841—56) видання М Погодіна, спрямоване проти натуральної школи та «западництва», «торгових» тенденцій у письменстві (Ф Булгарин, О Сенковський), естетики В Бєлнського Підтримувач проголошену міністром освіти С Уваровим тезу «офіційної народності» як частини «православ'я» та «самодержав'я» На його сторінках друкували також твори слов'янофілів І Кирієвського, К Аксакова Спробу змінити тематичну та ідейну спрямованість часопису, окреслену на початку 50-х ХІХ ст (О Островський, А Григор'єв, Б Алмазов та ін), відкинув М Погодін На сторінках видання з'являлися повісті «Сердешна Оксана», «Маргарита Прокоф'євна», Г Квітки-Осно-в'яненка уривки з романів «Михайло Чарнышенков []», «Чорна рада» П Кулша, рецензи М Максимовича, І Срезневського, О Чужбинського на українські фольклорні збірники, Ф Кітченка на поему «Гайдамаки» Т Шевченка У журнали публікували також рецензи на альманах «Ластівка», іноді подавали інформацію про літературне та культурне життя в Україні

Москвофіли — див **Москвофіліство.**

Москвофіліство — культурницька, згодом громадсько-політична ідейна течія в Галичині, Закарпатті, Буковині другої половини ХІХ ст антитечна народовству Її представники, що мали підтримку у впливових російських колах, діяли з метою розколотися й дискредитувати український культурно-просвітницький резистанс, переслідований на Наддніпрянщині та Кубані, підготувати приєднання західноукраїнських земель до Росії Задля цього прихильники М (А Добрянський, О Духнович, І Раківський та ін) пропагували російську мову та літературу серед закарпатської інтелігенції У Галичині поширювалися ідеї панславізму, ідеологом якого був професор Московського університету М Погодін За його ініціативою у Львові створили очолену істориком Д Зубицьким «Погодинську колонію» (1839—40), до якої увійшли Я та І Головацькі, Б Дидицький, І Гулашевич, М Малиновський, С Шехович та ін У товаристві доминувала ідея «єдинства руського народа», хоча більшість його членів до 1849 «проголошувала» русинів українцями Очевидно, така позиція інтелігенції була зумовлена тим, що австрійський уряд передав полякам адміністрацію на східній Галичині Сподівання на визволення від австрійської залежності пов'язували з походом російської армії для приборкання угорського повстання, а також із щедрим спонсоруванням російського уряду, зацкавленого у

деструкції українців та поширенні експансивних інтересів Тому представники М зневажливо ставилися до української мови та національного письменства як до «нерозвиннутих», «хлопських», протиставляючи їм російську мову й літературу, копіюючи їх у вигляді штучного «язиччя», втягуючи українські інтелектуальні сили у безперспективну «азбучну війну» Особливого піднесення цей рух зазнав у 60-ті ХХ ст У цей час його очолюють письменники та громадські діячі Б Дидицький, автор брошури «В один час навчитися Малорусину по великоруски», та І Наумович На противагу «Просвіті» було сформоване так зване «Общество им Качковского», яке видавало «Церковную газету» (1856—58), журнали «Слово» (1861—1887), «Русская рада» (1871—1912), «Наука» (з 1871), «Галичанинъ» (1893—1913), «Русское слово» (1890—1914) тощо М вплинуло на Ставропільський інститут, «Народний дом» у Львові, Галицько-руську матицю, «Руську бесіду» Значний внесок у викриття антиукраїнських тенденцій М зробив М Драгоманов у «Листах», опублікованих на сторінках часопису «Друг» Діяльність М послабилась після судового процесу проти Ольги Грабар (1882), коли австрійський уряд звинуватив А Добрянського, І Наумовича, В Площанського, Й Маркова у державній зраді Спростовував домагання москвофілів І Франко Він у статтях «Двоязичність і дволикість», ««Ідеї» й «ідеали» галицької москвофільської молоді» тощо аналізував їхню сутність, що полягала у «внутрішньому роздвоєнні» національної свідомості, призводила до трагедії кожного представника М з його ілюзіями «про російський рай», «нещасною манією — мняти свою рідну мову на чужу» Менше М було поширене на Буковині, однак вплинуло на творчість Г Продана, Т Галпа, Ю Яворського, Д Вергуна, на діяльність етнографа і публіциста Г Купчанка та ін На цих землях друкувалися періодичні видання «Православня Буковина» (1895—1901), «Буковинки вѣдомости» (1895—1909), «Православная Русь» (1909—10) На початку ХХ ст «новокурсники» В Дудікевич та Д Марков докладали чимало зусиль для ідеологічного злиття з російськими настановами У 1907 у Віденському парламенті депутати-москвофіли на чолі з Д Марковим запропонували розглянути питання про запровадження російської мови в середніх та вищих школах Австро-Угорщини, відкриття російського лекторату у Віденському університеті, кафедри російської мови у Львівському університеті тощо Перед Першою світовою війною М активувало агітаційну роботу, заснувавши у Києві «Карпато-руський освободительний комітет», закликало підтримувати російські війська, які, окупувавши Галичину, розпочали утиски проти національно свідомих українців Значна частина москвофілів з 20-х ХХ ст стала підтримувати радянський лад

Москвський лінгвістичний гурток (Москвський лінгвістический кружок) — наукове товариство, що існувало у 1915—24, засноване студентами історико-філологічного факультету Московського університету (Р Якобсон, С Рогозин, П Богатирьов, Ф Афремов, П Свешников, М Яковлев та ін), які розробили власний проект статуту, представлений академіком Ф Коршем другому виддленню Імператорської академії наук Обов'язки першого голови цього гуртка виконував Р Якобсон, після нього — М Петерсон (1920),

А Буслаєв (до 1922), Г Винокур (до березня 1923), М Яковлев (1924) Товариство перетворилося на центр тогочасної інтелектуальної еліти, що згуртував провідних мовознавців і літературознавців (Ю Тинянов, В Жирмунський, С Бернштейн, Б Томашевський, Є Поливанов, Г Шпет, Б Ярхо та ін), поетів (О Мандельштам, В Маяковський, С Бобров, Б Пастернак, М Асєєв) Лінгвістичний гурток досліджував різні проблеми історії і теорії літератури й мови, фонології, якою цікавилися також представники Празького лінгвістичного гуртка Члени товариства почасти поділяли концепцію феноменології Е Гуссерля, були пов'язані з формальною школою, водночас їхньому світогляду властиві ознаки передструктуралізму гуртківців цікавила форма як зміст, змістовність форми, на відміну від пошуків опоязівців Представники гуртка виокремлювали різні функціональні мови, зокрема поетичну, а не різні функції однієї мови Однак це товариство, яке провадило основну філологічну роботу, вважалося другорядним порівняно з ОПОЯЗОМ

«Москóвський телеграф» — літературно-мистецький, науковий журнал (М, 1825—34) за редакцією видавця М Полевого Спочатку відділом літератури керував П В'яземський, який прагнув спростувати естетику класицизму, обстоював право романтизму на існування, що зумовило друкування і поширення творів Е-Т-А Гофмана, П Меріме, Б Констан, А де Вінь, Дж Фенімора Купера, В Скотта та ін у перекладі на російську мову На його сторінках також друкували свої твори В Жуковський, О Пушкін, Є Баратинський, В Кюхельбекер та ін У 30-ті ХІХ ст між П В'яземським та М Полевим виникла суперечка через опубліковану статтю про М Карамзіна, щодо якої видавець часопису вважав, ніби М Карамзін не може бути зразком для тогочасних письменників, бо нібито «період його завершився» Журнал припинив існування під тиском царської влади На його сторінках іноді з'являлися твори українських письменників байка «Суха ложка» О Бодяньського, український переклад першого розділу поеми «Полтава» О Пушкіна, зроблений Є Гребінкою, рецензії М Полевого на комедію «Турецька шаль, или Так водится» Г Квітки-Оснóв'яненка та «Історію Малої Росії» Д Бантиша-Камєньського, М Максимовича на книгу «Малороссійская деревня» І Кульжинського

Мóте (ісп *mote*) — віршова форма, поширена в іспанській поезії з ХV ст., однорядкові чи дворядкові твори у вигляді максими чи глоси, об'єднані спільною тематикою

Мотéт (франц *motet*, від *mot* слово) — форма середньовічного релігійного багатоголосого співу, пов'язаного з французькою поезією — з віршами, що римувалися за схемою *abababa* При цьому шостий верс виявлявся найкоротшим Розквіт М припав на ХІІІ ст

Мотів (франц *motif*, від лат *motivus* рухливий) — стійкий формально-змістовий компонент художнього твору чи критичної або літературознавчої праці, усвідомлена причина творчості або аналізу, зумовлена художніми та науковими потребами, відомими інтелектуальними диями За формою відображення змісту, що має для виконавця особливе значення, М можуть бути почуття, переживання, уявлення, думки, поняття, ідеї, інтереси, зор'єнтовані на певну мету М відрізняється від теми, яка витворює загаль-

нішу семантичну одиницю, що складається із сукупності М Поняття «М» увів у науковий обіг Й-В Герє («Літа науки Вільгельма Мейстера», «Про епічну і драматичну поезію»), запозичивши його з музикознавства (словник С де Брюссара, 1703), де воно означає мелодію, наспів, основну будову певної частини музичної теми За О Веселовським («Поетика сюжетів», 1897—1906), М — найпростіша неподільна змістовна одиниця сюжету в міфі та казці, яка може «мандрувати» із твору у твір Дослідник використав цей термін для узгодження міграційної теорії з теорією самозародження сюжетів На думку А Бема («До вивчення історико-літературних понять», 1918), М є «крайня межа художнього абстрагування від конкретного змісту твору, закріплена найпростішою словесною формулою» У студиях В Проппа М називаються функції персонажа, набір яких видається обмеженим, натомість М може розгалужуватися Перехід від ізольованого вивчення М притаманний також К Леві-Стросу, який висвітлював не лише зміст, а й способи комбінування стійких формально-змістових компонентів певного твору У художній літературі М вважають абстрагований від конкретних деталей, виражений у найпростішій словесній формулі схематичний виклад елементів змісту, що формують фабулу (сюжет) У порівняльно-історичному літературознавстві йдеться про найменшу неподільну частку сюжету, що може переходити з одного твору в інший Сенс М (прогулянка чи одруження персонажа, купівля капелюха чи пістолета, любов, ненависть, жертвність, виданість, зрада тощо) залишається нейтральним, доки не реалізується у фабулі Він може бути основним чи другорядним, відносно стійким (любовний трикутник), аналогічним, запозиченим Виокремлюють індивідуальні М, наприклад яблуневий М у «Вертеп» А Любченка чи в кіносценаріях та кіноповістях О Довженка, а також статичні М стану, динамічні, що вказують на дію, логічно істотні, причиново-хронологічні або неістотні при висвітленні її перебігу М представляє (виконує) мотивему, будучи її втіленням у конкретних умовах визначеного твору Повторення чи варіювання думки називається лейтмотивом Поняття «М» вживають поруч із поняттями «тема твору», «художня ідея» М може характеризувати певний етап розвитку письменства, зокрема «гандистський» чи «толстовський» М «непротівлення злу», поширений не лише у ліриці А Малишка часів «хрущовської відлиги» («Дуб»), а й у доробку поетів-шестдесятників «Дерева» М Виграновського, «Нім братове-дерева» І Драча, «Дерева» Д Павличка тощо Л Новиченко, аналізуючи вірш «Туга за молодістю» М Рильського, віднаходить у ньому лейтмотив, зазначаючи, що починається твір «ніби невідповідно до його провідного мотиву, який вимагає піднесеного ліричного ладу», що «“жал” — головний “надмотив”», яким об'єднаний весь вірш Інколи поняття «М» вживається у значенні повторюваного у творчості поета комплексу почуттів, переживань, ідей (В Дильтей), його лейтмотиву (В Дібелус) Його розглядають і як мінімальну нративну одиницю на синтаксичному рівні (Б Томашевський)

Мотива́ція (франц *motivation*, від лат. *motus* рух) — див **Мотивування**.

Мотивування (франц *motivation*, від лат. *motus* рух), або **Мотива́ція**, — композиційний при-

йом, яким обґрунтовані використаний сюжетний хід, епізод, група епізодів, позасюжетних елементів, система образного вираження у художньому творі, обґрунтування появи у ньому мотиву, образності, що спричинює саме таку поведінку героїв, трактування ситуацій, визначає будову фабули, композиційні рішення, виявляє спосіб художнього мовлення в межах певного стилю, пояснює його причинно-наслідкові зв'язки, комплекси обставин, інтересів, імпульсів. Значний внесок у з'ясування специфічних функцій М, його взаємозв'язків у творі та його еволюції зробили представники формальної школи, зокрема В Шкловський («Про теорію прози», 1929), Б Томашевський («Теорія літератури Поетика», 1931). На думку Б Томашевського, існують композиційне М (користь мотиву), реалістичне (достовірність мотиву), художнє (вимоги мистецтва). Поява твору може бути спричинена й соціальним замовленням М також є і система мотивів, яка визначає конкретні форми творчої або аналітичної діяльності. Вибір М залежить від суб'єктивних та об'єктивних чинників, особливостей світосприйняття та естетичних смаків, усталених нормативів певної доби. Так, розв'язання колізій, примирення протилежних інтересів в античному епосі і трагедії було зумовлене втручанням богів у події («Ілада», «Одіссея» Гомера, «Енеїда» Вергілія, п'єси Есхіла), у комедії — родинним впізнаванням, яке вже у постренесансну добу видавалося штучним прийомом. У період середньовіччя М було виражене втручанням божественного провидіння, воля випадку («Пісня про Роланда», «Пісня про Нібелунгів», «Слово о полку Ігоревім» тощо), а також ситуацією морального вибору («Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі, «Декамерон» Дж Боккаччо), витівками персонажа, зокрема у крутійському романі. Містико-фантастичну інтертекстуальну основу М застосували у готичному романі, творах романтиків, сучасних фентезі. Натомість класицисти у М спиралися на засади розуму, пріоритету громадських інтересів над особистими, переваги обов'язку над почуттям. Реалісти першорядного значення надавали аристотелівському мімізису, позитивістській практиці «зображення життя у формах життя», а в модерністів домінували «філософія життя», пошук іманентних характеристик мистецтва. Отже, М щоразу відповідає реаліям художньої дійсності, зумовленим даною творчою ситуацією. Розмежовують реалізм М (побутові, психологічні та ін.), що мають аналогі в довкіллі, та суто художні, логічно пояснювані (наприклад, незрозуміло, чому Гамлет зволікає з помстою, у драмі абсурду зумисне вводяться ірраціональні елементи). Постмодернізм схильний до руйнування цілості світосприйняття, до провокування рецептивного пошуку прихованого М, пропонує набір його альтернативних і додаткових проявів у формі нефінальної гри.

Мotto (*італ motto, букв сливе, домен*) — див **Епіграф**.

Мохіганга — коротка гротескно-жартівлива сцена з перевдяганням, поширена в іспанському театрі.

Мрія — особлива форма творчої уяви, пов'язана з емоційним ставленням письменника до зображуваного, є стимулом діяльності, спонукає до дій за високим ідеалом, що, протиставляючись інертній дійсності, сприймається як єдино можливий. Особли-

вої актуальності М набуває в естетичній концепції романтизму, неоромантизму, часто призводить до конфліктів митця з довкіллям. Вона притаманна й іншим стильовим тенденціям, хоч і не виражена в них так яскраво.

Мстиславове євангеліє — пам'ятка писемності киеворуської доби, редакція слов'янського перекладу Євангелія, переписана у Києві Олексієм Лазоровичем, Жаденом та Наславом, очевидно, для сина Володимира Мономаха — Мстислава у період його князювання в Новгороді (1095—1117). Оздоблена мініатюрами, заставками, ініціалами. У ній відображені лексичні, фонетичні, морфологічні, синтаксичні особливості мови того періоду. Зберігається у Державному історичному музеї (Москва). Вперше опублікована у виданні «Апракос Мстислава Великого» (М., 1983) за редакцією відомого палеонтолога Людмили Жуковської.

Му'аллакі — давньоарабські касиди, визнані найліпшими на поетичних конкурсах і рекомендовані як зразок середньовічної лірики з IX ст. вони супроводжувалися докладними коментарями.

Муваши́ах — жанр арабської середньовічної строфічної поезії, твори якого мають від чотирьох до десяти версів. Перші два бейти римуються між собою, риму повторює останній бейт строфи. М називають також невелику поему, призначену для виконання під музичний супровід. Вважають, що його започаткував Мукардам ібн Муаф (Андалузія, межа IX—X ст.). Його послдовники, андалузькі поети Убадат аль-Каззас, Абу Абдаллах Ірфа Расах, Ібрагім ібн Сахль аль-Ісраїл, Лісан ад-дін ібн аль Хатіб та єгиптянин Ібн Сан аль-Мульк аль-Місрі, вдосконалили та урізноманітнили цей жанр.

Мудра — семантика жестів, система положень пальців на руках (інколи на ногах) у східних, передусім індійських, танцях. М є одним із виражальних засобів акторського мистецтва, застосовується при інсценізаціях «Махабхарати», «Рамаянни» та ін. творів.

«Мудрість Балавара» — грузинська редакція повісті про Варлаама та Йоасафа, збережена у двох варіантах (по повному (IX—X ст.) та скороченому (XI ст.)). Вдаючись до прийомів інакомовлення, мудрий Балавар (Варлаам) розкриває царевичу Йодасафу (Йоасафу) основи християнського врівнення. Святий Афонський (955—1028) переклав пам'ятку з грузинської мови на грецьку, назвав її «Варлаам та Йоасаф», його текст став основою наступних європейських версій.

«Мудрість народна» — серія книжок прислів'їв та приказок різних народів світу, що друкувалась у Києві в 1969—91 у видавництві «Дніпро» за участі перекладачів О. Завгороднього, М. Литвинця, В. Лучука, Р. Члечава та ін.

«Музагет» — літературно-мистецьке угруповання символістів (Київ, 1919), назване за іменем Аполлона (Музагета), який, за давньогрецькими міфами, був поводарем муз. Така назва засвідчувала художні інтереси угруповання, зорієнтовані на іманентні характеристики літератури. Принцип національного начала, узгоджений з індивідуальним, у мистецтві був для них пріоритетним, бо він, на переконання «музагетівського» критика Ю. Меженка, «диктує свої вимоги індивідуумові, і не дивно, що ми

не знаємо безнаціональних культурних творців або міжнародальних» До «М» належали П Тичина, Д Загул, О Слсаренко, Я Савченко, В Кобилянський, Галина Журба, М Івченко, М Терещенко, В Ярошенко, М Жук, Лесь Курбас, М Бурачек, М Семенко та ін Вони обстоювали артистичність митця, переймалися настроями катастрофізму, зумовленого трагічними подіями початку ХХ ст (Перша світова війна, громадянська війна), підготували до видання однойменний журнал, брали участь у заходах «Льоху мистецтва»

«Музагет» — місячник літератури і мистецтва в оформленні М Жука, видання однойменного угруповання українських письменників і митців, в якому мали бути реалізовані ідеї українського символізму Метою «М» було ознайомлення читача із здобутками національного та світового модернізму З'явилось лише одне число журналу (К, 1919), що мав розділи прози, поезії, мистецької хроніки, критики та бібліографії На його сторінках друкували лірику П Тичини, Д Загула, В Ярошенка, М Жука, К Поліщука, П Филиповича, О Слсаренка, В Кобилянського, в якій домінували настрої катастрофізму, спричинені трагічними подіями національно-визвольних змагань Проза (переважно шкци, етюди, казки, «акварельні плями») була представлена творами Павла Вирини (псевдонім П Коменданта), Ігнатія Михайлича (псевдонім Г Михайличенка), М Жука, Галини Журби У цьому виданні публікували програмові статті «Творчість індивідуума і колектив» Ю Меженка, «Поезія як мистецтво» І Майдана (псевдонім Д Загула), а також «Мистецтво у Києві» М Бурачека, «Нова німецька драма» Лєся Курбаса На сторінках місячника було вміщено рецензії Ю Меженка на «Сонячні кларнети» П Тичини, У Штутнера (псевдонім В Кобилянського) на збірку «На грані» Д Загула, П Филиповича на поетичну книжку «На березі Кастальському» О Слсаренка, М Жука на «Світлотінь» В Ярошенка, М Зерова на збірку «Під осінніми зорями» М Рильського І Майдан у розділі «Бібліографія» подав огляд трьох випусків «Літературно-наукового вісника» У «Хроніці» повідомлялося про утворення «Льоху мистецтва», «Мистецького цеху», про діяльність Молодого театру, інсценування лірики П Тичини, підготовку до вистави за поемою «Ліліт» М Семенка, в якій мали взяти участь Лєсь Курбас, М Терещенко, Варвара Чистякова, про редаговані Г Михайличенком та В Елланом (Блакитним) «Зшитки боротьби» тощо

Музей (лат *museum*, від грец *museion* храм муз) — науково-дослідний, науково-просвітний заклад, в якому збирають, вивчають, експонують пам'ятки писемності, матеріальної та духовної культури Інтенсивний розвиток М розпочався з другої половини ХVІІІ ст Нині на території України функціонує багато літературно-меморіальних М, пов'язаних із життям та творчістю письменників Так, у Києві діє Національний музей Т Шевченка, у Полтаві — І Котляревського та Панаса Мирного, у селі Гоголівці (колишня Василівка) Шишацького району на Полтавщині — М Гоголя, у Стеблеві Корсунь-Шевченківського району — І Нецунь-Лєвицького, у Мотронівці на Чернігівщині — П Куліша, на хуторі Надія (Кіровоградщина) — І Карпенка-Карого, у Кіровограді — М Кропивницького, у Нагуєвичах на Львівщині — І Франка, у Колодяжному на Волині — Лєси Українки, у Вінниці та Чернігові — М Коцюбинського, у селі

Вєлесневе Монастирського району на Тернопільщині — В Гнатюка, у Києві — Лєси Українки, П Тичини, М Бажана, М Рильського, у Сосниці на Чернігівщині — О Довженка тощо Деякі М мають на меті збереження й експонування творів і документів, пов'язаних з історією писемності «Літературне Придніпров'я» — літературний М у Дніпропетровську, створений у 1983 на базі науково-дослідного відділу історичного музею ім Д Яворницького Фонди М нараховують до 7000 експонатів З-поміж екслбрисів, картин, речей письменників цікавими є рукописи, першодруки, видання М Кропивницького, І Манжури, В Грінченка, Д Яворницького, В Самійленка, М Вороного, В Підмогильного, В Поліщука, В Мисика, П Усенка, а також О Пушкіна, І Буніна та ін, періодика (газети «Стель», «Придніпровський край», «Днепровская молва», журнали «Дніпрові хвилі», «Гарт», «Штурм», альманах «Літературний ярмарок», фольклорні збірники тощо) Літературний М в Одесі заснований у 1977, відкритий в 1984 у колишньому палаці Гагариних, в якому відбувалися засідання Літературно-артистичного товариства (1898—1919) У його фондах зберігаються матеріали Лєси Українки, І Франка, М Коцюбинського, М Жука, П Тичини, М Рильського, В Сосюрі, І Микитенка, а також О Пушкіна, Л Толстого, А Чехова, І Ільфа, Є Петрова, Е Вагрицького, Ю Олєш та ін При ньому діє Музей О Пушкіна У Києві діє Національний музей літератури України, заснований 1981, відкритий 1986 у приміщенні колишнього будинку Колегії П Галагана — пам'ятці історії й архітектури Експозиція охоплює літературний процес ХІ—ХХІ ст Фонди складають понад 80 000 експонатів М провадить активну науково-дослідну та просвітницьку роботу, має філіал — Літературно-меморіальний музей-квартиру М Бажана Літературний музей Прикарпаття (Івано-Франківськ) відкритий у 1986 У його фондах, утворених з 3000 експонатів, зберігаються матеріали, що розкривають перебіг літературного життя краю, починаючи з Галицько-Волинського літопису Цінними є видання Стрятинської, Крилоської, Львівської друкарень Крім презентації доробку Івана Вишенського, Йова Книгиницького, Стефана Зизанія, М Шашкевича, І Вагілевича, Я Головацького, тут експонуються прижиттєві твори та епістолярна спадщина І Франка, видання «Вікна», «Плуг», «Зеркало», «Нові шляхи», висвітлюється творчість Покутської трійці (В Стефаник, Марко Черемшина, Л Мартович), Наталі Кобринської, Лєси Українки, Г Хоткевича, М Коцюбинського, Марійки Підгорняк, Ірини Вільде, Д Павличка та ін Літературний М (Москва) заснований у 1934 за ініціативою В Бонч-Бруєвича на базі об'єднання Літературного музею при Всесоюзній бібліотеці ім В Ленна та Центрального музею художньої літератури, критики й публіцистики У М, крім значних за обсягом матеріалів О Пушкіна, О Толстого, О Герцена, М Некрасова, Ф Тютчева та ін, містяться також офорти Т Шевченка, особисті речі Марка Вовчка, автографи М Рильського, В Сосюрі, Остапа Вишні, П Панча, О Гончара та ін Окремі М мали свої видання, як-от започаткований у 1965 неперіодичний «Науковий збірник музею української культури у Свиднику» (Пряшів), де, крім етнографічних та етнологічних студій, друкувалися наукові розвідки про творчість В Довгича, О Духновича, О Павловича та ін Нині Міжнародний фонд «Україна 3000»

(голова правління — А Мирошниченко) започаткував видання газети «Український музей» (2004), на сторінках якої вміщено інформацію про діяльність різних М («Бойківщина» Марупольський Ізюмський тощо), ервоноградського замку на Поділлі

«Музейний провулок, 8» — літературний «неокласичний» гурт, створений у 1990, до складу якого входили В Борисполець, О Бригинець, В Жовторук До них приєдналися Я Макар, Оксана Батюк, Марія Микишей, Вікторія Стах, В Халахур Вони видали колективний двомовний (українською та німецькою мовами) збірник «Гуманитарна допомога Humanitare Hilfe» (1992), а також кілька чисел журналу «Час», засвідчили невідповідність «неокласиці», дотримання настанов якої прагнули Ці поети захоплюються «чистим», «фанатичним» верлібром, формальними пошуками віршування, переосмисленням фольклорних інтертекстів, передусім прислів'їв та загадок Вони видали також двомовну українсько-німецьку антологію «Прамісто Urstadt»

Музи (*грец musai*) — у давньогрецьких міфах — доньки Зевса і титаніди Мнемозини, богині, які жили на верховинах беотійських гір Гелікон та Парнас, де било священне Кастильське джерело, мали оселі і на уздрі'ї Пелію під Олімпом Ці місцевості називали аонідами, парнасидами, касталідами, гіпокренідами, перидами Поводарем М був Музагет (Аполлон) М вважалися покровительками поезії, різних мистецтв і наук Спочатку їх кількість була різною, але згодом усталилося дев'ять богинь Кліо — богиня історії, Талія — комедії, Мельпомена — трагедії, Евтерпа — лірики, Ерато — любовної поезії, Терпсихора — танців, Полігмнія — гімнів та пантоміми, Каліоппа — епічної поезії, Уранія — астрономії Гесіод, якого вважали їхнім жерцем, описав їх у «Теогонії» У римських міфах М називали каменами

Музична драма (*грец musike, букв мистецтво муз і drama дія*) — одна з перших назв опери, вживана в Італії на межі XV—XVII ст, поняття, яким оперував Р Вагнер, зокрема у статті «Опера та драма», виступаючи проти розважальної музичної вистави На його думку, творчість суголосна коханню, тому образ має гармонійно поєднувати «чоловічі» і «жіночі» музичні начала Своє міркування композитор втілював у власних творах «Трістан та Ізольда», «Парсифаль», тетралогії «Перстень Нібелунга», наближав їх до драми, органічно поєднані з музикою Термін також вживається на позначення такого драматичного твору, в якому визначальною є структуротвірною функцією вокальної чи інструментальної музики, як у китайському музичному театрі, в давньоіндійському театрі, в католицьких літургійних драмах, у містеріях доби Ренесансу М д називається і різновид драматичної опери («Ріголетто» Дж Верді, «Кармен» Ж Бізе тощо), на відміну від комічної, епічної чи казкової

Музична комедія — див **Оперета**.

«Музична Україна» — видавництво, засноване в 1966 (Київ) на базі видавництва «Мистецтво» та «Радянська школа» Крім спеціальної музичної літератури, в ньому друкувалася серія книг «Народні пісні в записках письменників», зокрема М Гоголя, Марка Вовчка, С Руданського, І Нечуж-Левицького, Панаса Мирного, І Франка, М Павлика, Лесі Українки, О Маковея, О Потебні, П Тичини та ін Виходили та-

кож серії «Вокальні твори на вірші українських поетів», «Письменник і музика», з'являлися фольклорні збірники «Пісні Львівщини», «Пісні Сумщини», «Пісні Тернопільщини», «Пісні Буковини» тощо

Мультиплікація (*лат multiplicatio множення*) — різновид кінематографії, побудований на демонстрації знятих на плівку послдовних фаз руху мальованих (мальоване, графічне кіно) або об'ємних (лялькове кіно) предметів, створений за сценарієм, за основу якого узяті фольклорні чи літературні твори Твори М вперше були зроблені у Франції (1906—07), в Росії поширилися з 1911, в Україні — з 1927, коли М Левантовський екранізував «Казку про солом'яного бичка» На цій же технологічній основі розбудовувалися мультимедіа межі 50—60-х ХХ ст (США, ФРН), твори яких демонструвалися як у кінотеатрах, так і по телебаченню

Мунаджат — жанрова форма в літературах Близького та Середнього Сходу, запроваджена в перську поезію Абдаллахом Ансарі (1006—89) М називають мистичні співби, що нагадують зороастрійські духовні гімни, власне проповіді суфійського змісту, написані ритмічною прозою з восьмичленими паралельними конструкціями Зразки М відносять до доробку поета Нізарі (XIV ст)

Муназара (*араб суперечка, диспут*) — поетичний жанр у письменстві Близького та Середнього Сходу, різновид агонії між двома уявними суперниками, де кожен учасник, свідомо порушуючи принципи еристички, обстоює переваги свого міркування, апелюючи до авторитетів, до публіки тощо Зазвичай змагання завершується третейським судом, представленим слухачами Найдавніший зразок жанру — твір «Асирійське дерево» Деякі поети запроваджували елементи М у месневі (Арі, XIV ст), у касиді («Змагання Ночі і Дня», «Змагання Землі і Неба» Асаді Тусі, XI ст), в яких змагання завершувалося слав'янини особи, який даний твір присвячувався В узбецькій літературі М засвідчена творами «Суперечка Багна й Вина» Юсуфа Амрі (XIV—XV ст), «Суперечка музичних інструментів» Ахмаді (XV ст), «Змагання Стрли і Лука» Якіні (XV ст), в азербайджанській — «Гашиш і вино», «Змаг плодів» Фізулі (XV ст), у вірменській — «Борня Землі і Неба» Нерсеса Мокаці (XVII ст), у грузинській — «Змагання вина і вуст» Теймураза I, «Змагання дня і ночі» Теймураза II, «Змагання Теймураза й Руставелі» Арчила II Багратіоні Традиція М позначилась навіть на трактатах «Змагання двох мов» Алішера Навої та прозі («Протиборство султана Зими і пана Весни» турецького письменника Лямі, XV—XVI ст) Вплив М помітний і у творчості М Лермонтова («Протиборство»)

МУР (Містецький український рух) — об'єднання українських письменників еміграції з метою консолідування тих митців, які після Другої світової війни опинилися в таборах для переміщених осіб (Ді-Пі) переважно на території західної Німеччини Засноване наприкінці 1945 у місті Фюрт За час його існування відбулося три з'їзди (1945, 1947, 1948) та дві конференції Обов'язки голови об'єднання виконував У Самчук, його заступника — Ю Шерех (псевдонім Ю Шевельова) Тогочасна неоднорідність еміграційного середовища (вихідці з радянської України, західноукраїнських країв, вигнанці міжвоєнного двадцятиліття, як-от представники «Празької школи»)

зумовила розбіжності в поглядах на літературу та її призначення, дискусії про шляхи її розвитку, в яких брали участь І Багрянний, Ю Косач, В Державин, Ю Клен, М Орест, І Костецький та ін Однією з ідей, що мали б єднати прихильників різних ідейних та естетичних орієнтацій, на переконання У Самчука, мала стати концепція «Великої літератури», доповнена тезою «національно-органічного стилю» Ю Шереха Однак вони виявилися штучними схемами, засвідчили неадекватність реакції українських митців на виклик історії Настанови провідників МУРУ характеризували пасезм, виданість народницької традиції, в той час як європейське мистецтво розгорталося у потужних потоках модернізму, якого вони не сприймали Представникам угруповання не вдалося організувати періодичного літературного видання, натомість постійно з'являлися збірники «МУР» (3 числа) та однойменний альманах, «Арка», «Заграва», «Літаври», «Хорс» та ін При об'єднанні діяла «Мала бібліотека МУРУ», в якій друкувалися І Багрянний, Т Осмачка, Доля Гуменна, В Барка та ін Об'єднання тимчасово припинило свою діяльність наприкінці 1948 у зв'язку з переселенням письменників із Західної Німеччини до інших країн, пізніше на його основі сформувалось Об'єднання українських письменників «Слово»

Мурабá — рідкісний різновид рубаї, в якому слова побудовані так, що рядки версів можна читати як горизонтально, так і вертикально Одним із перших в українській поезії до такого типу віршування звернувся М Мірошніченко (збірка «Око», 1989)

Буде страх в небесах восени — наче лось
в небесах край води ясени і лосось
восени ясени і тини порідняться,
наче лось і лосось порідняться чогось

М може ускладнюватися Так, В Романовський написав два таких вірші з акровіршевою сентенцією «Вірю долі» У бароковій поезії аналогічний різновид Іван Величковський називав «чворогранистим віршем» Звертається до М і сучасний кримськотатарський поет Ю Теміркаї

Мусаба́ — семиверсовий монорим у східній, переважно арабській, поезії

«**Мусагет**» — елітарне видавництво російських символістів (переважно Москва, 1910—17), назване за іменем Аполлона Обов'язки редактора виконував А Бєлий, редактора-видавця — Е Метнер У «М» з'явилися книги «Символізм» (1910), «Арабески» А Бєлого, «Російські символісти» (1910) Елласа (псевдонім Л Кобилінського), «Модернізм і музика» (1912) Вольфінга (псевдонім Е Метнера), поезії Вяч Іванова, друкували річницю з питань філософії культури «Логос» (1910—14) тощо

Мусáдас (араб, букв шестирний) — вірш релігійно-філософського змісту у класичній поезії Близького та Середнього Сходу і Середньої Азії, строфічна форма якого складається з шести версів за схемою римування *aaaaa bbbba* з редифом наприкінці віршового рядка, який повторюється у першому та двох останніх версах Кількість строф — від чотирьох до десяти Поет міг додавати свої чотири рядки до двовірша обраної газелі Такий вірш може бути або наслідуванням (назіра), або відповіддю (джаваб) першому поетові Приклад М — вірш азербайджанського поета Відаді Молла (XVIII ст) у приблизному перекладі Б Мельничука

Не думай про наше страждання, всьому настане кінець

У грудях вгамуй ридання, сльозам настане кінець

Прийде пора прив'ядання, квітам настане кінець

В душ не плекай чекання — душ настане кінець

Дай чару мені, виночерпцю, всьому настане кінець

Згризуть нас могильні черви — всьому настане кінець

Мусáман — вірш з восьмиверсовою строфою у середньовічній арабській, перській, таджицькій поезії, будовані за принципом мусадаса, римувалися за схемою *aaaaaaab ccccccd* і т д

Мусáмат (араб, букв п'ятигиска) — вірш з шестирядковою строфою у середньовічній арабській, перській і таджицькій поезії, які складаються з трьох бейтів, мають схему римування *aaaaab cccccb dddd* і т д Перш зразки М з'явилися у доробку поета Менучехрі (XI ст) Так називають і особливу версифікаційну основу доробку інших авторів, що будувалася так до початку кожного бейта будь-які газелі додавали кілька півверсів з тією ж римою, що й у даному бейті Йшлося не про наслідування, а про створення нової поезії на інтертекстуальній основі Так, Алішер Навої (1441—1501) написав М за зразком газелі свого попередника, узбецького лірика Лутфі (прибл 1366—1466)

Мустезáд — форма вірша у класичній поезії Близького та Середнього Сходу, в якому чотирнадцятискладники (іноді — більше складів) чергувалися з чотири- і шестискладниками У строфах вживається від двох до десяти пар довгих і коротких віршових рядків У М, що складається з двох парних версів, у першій строфі застосовано перехресну риму, в наступних рядки не римуються, а короткі повторюють рими першої строфи Якщо строфа десятиверсова, то римування версів відбувається за схемою *abababab cdcddcdcd* і т д Приклад вірша азербайджанського поета Моллі Панаха Вагфа (прибл 1717 — прибл 97) у дві пари версів, перекладеного Б Мельничуком

Як вчарує пері кохана! Вона нарядилась
В зелену шаль
Мов троянда в росі, пломінна й запашна
нарядилась,
Прогнала печаль
Палахтінням рум'ян освіжила лице, заяскрила,
Наче зоря
І за нею, що в зелен убір, як весна нарядилась,
Побрів би я вдалі []

Мухамáс (араб, букв п'ятирний) — строфічна форма в поезії Близького та Середнього Сходу, яка складається з кількох строф на п'ять версів за схемою *aaaaa bbbbb*, де перші три віршові рядки належать автору, а два наступні є цитатою з будь-якого твору Тому М сприймають як поетичний коментар, тлумачення взятого за основу вірша Використовується переважно у поезіях елегічного характеру Приклад М з вірша «Ранковому вітрові» туркменського поета Махтумкулі (прибл 1733 — прибл 93), в якому всі рядки охоплені моноримом та редифом *скажи*

Вітре, ранковий вітре! Годить тобі я не стану!

Скажи

Братові, що в полоні: в розлуці в'яну. Скажи
Там очам, перетвореним в болісну рану. Скажи
Красі його гордій, тополиному стану скажи;
Метеликові, що без крил, бідному хану скажи.

Прикінцевий віршовий рядок останньої строфи римувався з п'ятим версом першої строфи.

Мухамбазі — форма віршування, поширена у грузинській поезії другої половини XVIII ст. (інколи траплялась у творах XIX ст.) під впливом арабської версифікації. Кожна строфа складається з п'яти версів, зокрема перша має суцільний монорим *aaaaa*, що повторюється наприкінці кожної наступної строфи: *bbbba cccca*. Вживається переважно чотирнадцятискладник. Твори виконувались у супроводі музичного інструмента. Поширення М. пов'язане з іменем поета Бесікі.

Мюзикл (англ. *musical play*: *музична вистава*, від лат. *musicalis*: *музичний*) — популярний музичний жанр, що вважається колективним твором лібретиста, композитора, режисера, аранжувальника, акторів та ін., синтезом буфоніади, вар'єте, бурлеску, водевілю, комічної опери, зінгшпіля, американської баладної опери. М. є різновидом музичної драматизованої комедії, іноді позначеної іронічними елементами. Хоча за основу лібрето обирають класичні твори М. де Сервантеса, В. Шекспіра, В. Гюго, Ч. Діккенса, Ж. Верна та ін., у них домінує видовищний аспект: сольні номери акторів, хорів і танцювальні партії, репризи, пишні декорації тощо. М. сформувався у 20-ті ХХ ст. (США, Бродвей), після Другої світової війни поширився через Англію до Європи; його розквіт припадає на 50—60-ті ХХ ст.: «Оклахома» (1443) Р. Роджерса, «Цілуй мене, Кет» (1949) К. Портера, «Моя чарівна леді» (1956) Ф. Лоу, «Вес-тсайдська історія» (1957) Л. Бернстайна, «Хелло, До-

ллі» (1964) М. Стюарта, «Людина з Ламанчі» (1965) М. Лі та ін. Більшість М. було екранізовано на голлівудських студіях: «Моя прекрасна леді», «Мері Поплінс», «Кабаре» тощо. Популярний М. з'явився і в радянському мистецтві, позначився на творах «Бременські музики» (1968), «Дульсінея Тобоська» (1972), «Тіль» (1974) Г. Гладкова чи «Три мушкетери» (1977), «Діти капітана Гранта» (1987) М. Дунаєвського та ін. Деякі М. на початку 60-х ХХ ст. створювались і в Києві. Твори цього жанру почасти відображали інтереси позамистецького шоу-бізнесу. Вже наприкінці 60-х ХХ ст. М. почав витіснятися рок-оперою, найвідомішою з яких була «Ісус Христос — суперзірка» (1971) Е. Л. Вебера.

Мюзик-хол (англ. *music-hall*, букв.: *концертний зал*) — різновид театру, в якому концертні вистави, тематичні естрадні огляди поєднані з цирковими, балетними та музичними елементами.

Мюнхенський гурток поетів (нім. *Münchener Dichterkreis*) — гурток поетів (Е. Гайбель, П. Гайзе, В. Гертц, Ф.-М. Боденштедт, Я. Гроссе, Я. Шеффель, Х. фон Лінг та ін.), зійнятий баварським королем Максиміліаном II («Круглий стіл короля Максиміліана», 1852—64, що за інерцією проіснував до 1868). Представники М. г. п., які збиралися на «симпозіумах» Максиміліана II, на засіданнях «Товариства крокодила», писали переважно романтизовану історичну поезію та прозу. Протиставляли себе угрупованню «Молода Німеччина», стильовим тенденціям реалізму і натуралізму, обстоювали принципи академізму у письменстві.

М'ясопуста комедія (польс. *komedja miesopustna*) — діалогічні, фарсово-блязеньські твори давньопольської драматургії, близькі до інтермедій. Виконувались під час ярмарок, передусім у м'ясопустні дні. Вважались різновидом рибальтівської комедії. Найвідоміша М. к. «З хлопа король» належить перу П. Баріки (1637).

Н

«На варті» — видавництво (Х., 1930—34; К., 1934—38) у складі Державного видавничого об'єднання України (ДВОУ), з якого відокремилася в 1932, потрапивши під нагляд політуправління Українського військового округу. Окрім військової та політичної літератури, у ньому друкували й художні тексти: поема «Минуле» В. Сосюри, віршова збірка «Ми йдемо вперед» П. Кононенка, збірки оповідань «Під Черніговом» С. Пилипенка, «Червоноармієць Кучеренко» П. Капельгородського тощо. При видавництві виходила серія «Військова художня бібліотека».

«На вічну пам'ять Котляревському» — літературно-мистецький альманах (К., 1904), видрукуваний видавництвом «Вік» з нагоди відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві (1903). До видання увійшли твори, присвячені авторів «Енеїди», а також сонет «Котляревський», поема «Іван Вишенський» І. Франка, поезії Лесі Українки, В. Самійленка, П. Грабовського, М. Чернявського, Галини Комарової, драма «Гандзя» І. Карпенка-Карого, етюд «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, оповідання Ганни Барвінок, О. Кониського,

О. Маковея, В. Стефаніка, Грицька Григоренка та ін., кілька уривків з «Пісні про Гайявату» Г. Лонгфелло у перекладі Панаса Мирного. В альманасі вміщені «Бібліографічний покажчик видань Котляревського, творів та писань про його» М. Комарова, ілюстрації Ф. Крайського, О. Сластьона, В. Корнієнка, Л. Позена.

«На вічну пам'ять Тарасови Шевченкові» — літературний збірник (Золочів на Львівщині, 1910), виданий з нагоди п'ятдесятиріччя від дня смерті Т. Шевченка задля збору коштів на побудову йому пам'ятника у Києві. Упорядник-видавець В. Супранівський видрукував у збірнику добірку поезій П. Куліша, присвячену Т. Шевченку, а також вірші І. Франка, Лесі Українки, В. Забіли, В. Шашкевича, Ю. Федьковича, В. Самійленка, О. Кониського, Б. Грінченка, С. Яричевського, О. Левіцького, М. Некрасова («На смерть Тараса Шевченка») у перекладі В. Супранівського та ін., українські народні пісні про поета, бібліографічні матеріали.

«На вічну пам'ять Тарасови Шевченкові» — поетична антологія (Золочів, 1916) в упорядкуванні

В Супранівського Охоплювала вірші О Афанасєва, В Забіла, Антона Соби (псевдонім Е Желгівського), П Кулша, М Максимовича, Ю Федьковича, Л Глобова, О Кониського, Б Гринченка, В Самійленка, Галини Комарівни, М Флянського, Я Купали, М Некрасова та ін У ній також була надрукована бібліографія книг про Т Шевченка та дві пісні на його слова

«На літературному посту» — «журнал марксистської критики», двотижневик (М, 1926—32), видання РАППу До редколегії входили Л Авербах, Ю Либедінський, В Єрмлов, В Кіршон, О Фадєєв та ін Вони прагнули сформуувати штучну «пролетлітературу», «перевиховача, у класовому річчї «попутників», дискредитувати з партійних позицій естетичну платформу «Перевалу», провокували надумані дискусії про те, чи був «пролетарський письменником» М Горький, чи визнавати «своїм» В Маяковського тощо Такі тенденції називали «комчанством» Позиція цього видання негативно позначалася на українському письменстві, адже ВУСПП, «Молодняк», почасті «Плут» дотримувалися настанов московського двотижневика

«На одпочінок» — збірник байок та жартів (К, 1908) На його сторінках було надруковано твори Т Шевченка («Утоптала стежечку»), Є Гребінки («Ячмін»), С Руданського («Пекельна смола», «Треба всюди приятеля мати»), «Лист», «Аби душа чиста», «Чи високо до неба» і т д), В Самійленка («Невдячний кін»), П Ляшембаді («Господар і вил», у перекладі В Самійленка), чимало байок Л Глобова («Муха і бджола», «Мишача рада», «Щука», «Чиж та голуб», «Паляниця й книш» тощо)

«На переломі» — політичний, літературно-мистецький журнал (Відень, 1920) української еміграції Виходив за ініціативою О Олеся, який друкувався під власним прізвиськом та під псевдонімом Валентин У виданні з'являлися твори А Хомика, П Стаха (псевдонім С Черкасенка), А Крушельницького, Б Лепкого, О Колесси, В Павлусевича, Ю Строго (псевдонім Ю Тищенко), Є Карпенка та ін, а також публікації М Грушевського, І Борщака, Є Шелухина

«На посту» — журнал вульгарно-соціологічного спрямування (М, 1923—25) за редакцією Б Волна, Г Лелевича, С Родова, орган критиків групи «Октябрь», які, усунувши «Кузницю», прагнули керувати літературним процесом із позахудожніх класових позицій Позиція видання зумовила появу «напівства», ознаками якого були безапеляційна критика творів достеменного письменства, нігілістичне ставлення до класики, характерне і для пролеткультівців та футуристів Критична оцінка часопису у резолюції ЦК РКП(б) «Про політику партії в області художньої літератури» від 18 червня 1925, звинувачення його у «комчанстві» припинили існування цього видання Його продовженням був журнал «На літературному посту»

«На руйнах» — літературно-громадський збірник, додаток до календаря «Просвіти» на 1924 у серії «Народна бібліотека «Просвіти» Названий за однойменним віршем О Бабія, висвітлював трагічні події на західноукраїнських землях, які після заходу ЗУНР перебували під польською окупацією На сторінках видання були надруковані поетичні твори І Франка, Б Лепкого, О Олеся, історична проза А Лотоцького («Тоді, як галич на Галич налітала»),

В Островського («Земля»), «Нариси з воєнних переживань» Є Яворовського, вміщені статті істориків І К (криптонім І Крип'якевича), І Велигорського, М Возняка, педагогів І Брика, І Герасимовича та ін Низка матеріалів, як-от «Проповідь» полкового священника М Кривуцького, з'явилася із купюрами внаслідок втручання польської цензури

«На спомин 50-х роковин смерті Тараса Шевченка, 26.II.1861—26.II.1911» — збірник пам'яті Т Шевченка (М, 1912) в оформленні Г Максименка Розпочинався статтею «Від редакційної комісії» та «Грошовим звітом з приводу вшанування Шевченкових роковин» С Хвостова У виданні було надано площу аналітичним та оглядовим публікаціям «Шевченко — народний поет» Ф де ля Барта, «Мотиви поезії Т Г Шевченка» О Канішевського, «Шевченко серед поетів слов'янства» Ф Корша, «Тарасове свято в Москві» А Кримського, «Спомини про старшого боярина Тараса Шевченка на весіллі Пантелія Кулша та Олександри Кулш в 1847 р» Ганни Барвінок тощо Видання супроводжувалося адресами, телеграмами з приводу сумних роковин, мистіло портрет Т Шевченка

«На чатах» — літературно-мистецький альманах (Харків, 1931—33) за редакцією І Щербини, А Пятяка, видання української філії літературної організації ЛОЧАФ На його сторінках друкували твори В Бобинського, Мирослава Ірчана, А Любченка, М Йогансена, Т Масенка, С Воскресенка та ін

«На шляху» — літературно-художній альманах молодих авторів (Чернівці, 1906), виданий студентським товариством «Союз» із нагоди тридцятиріччя його заснування У ньому друкували різножанрові твори дев'ятнадцяти письменників Буковини, які дебютували наприкінці ХІХ ст, зокрема С Канюка (оповідання «Жалоба»), І Карбулицького (вірші, оповідання «Немічні»), Д Макогона, М Дашкевича, І Підгоренка та ін Вони продовжували писати і в наступні десятиліття, деякі з них, як-от С Канюк, І Карбулицький, зазнали переслідувань радянської влади і відійшли від літератури

Навійліві стіни — хворобливі порушення свідомості, що з'являються при тиску на неї (незалежно від волі індивіда) повторюваних обтяжливих думок, спогадів, сумнівів, уявлень, страхів, потягів, що сприймаються людиною як чужі, неприємні, небажані, зумовлюючи прагнення позбутися їх Термін запроваджений у 1868 німецьким психіатром Р Крафт-Ебінгом Н с характерні для неврозів, фобій, але відмінні від марення Можуть спостергатися у слабкій формі і в здорових людей у вигляді повторювання подумки фрагментів мелодій, уривків поезії тощо Н с часто притаманні творчим особистостям, однак вони або частково пов'язані з психічною хворобою (творчість Т Осьмачки), або зумовлені специфікою художньої діяльності, одержимістю митця (творча лабораторія В Стефаніка чи Лесі Українки) Інколи письменники, зокрема А Рембо, намагаються штучно викликати Н с, асоційований з натхненням В окремих випадках Н с можуть ставати естетичним зразком, основою певного стилю, наприклад декадансу

Навіювання — див Сугестія.

Навма́хія — театралізоване видовище, влаштовуване в Давньому Римі на озерах, на водоймищах, на спеціально заповненій водою арені амфітеатру Н вперше запровадив імператор Цезар (46 до н е)

Навчальна драма (нім. *Iehrstuke*) — різновид дидактичної драми першої половини ХХ ст., пов'язаний з епічним твором Б. Брехта, який домагався утвердження у сценічному мистецтві просвітницького дискурсу («Баденська навчальна драма», «Вища міра», «Той, що сказав так, і той, що сказав ні», «Виняток і правило» тощо), актуального в час перед поширенням фашизму в Німеччині. У Н д використаний синтез моралізаторських жанрів середньовічної літургійної драми, міраклі, містерії, мораліте, досвід шкільної драми з її повчальними акцентами. Містика, ірраціональна стихія постулювалися культивуванню логоцентричних моделей, апологетизації розуму та гуманістичної моралі, історизації простої людини. Катарсис у творах цього жанру практикувався як наслідок очищення від комічних, а не трагічних перипетій. Н д виконувала агітаційні завдання, чим були зумовлені посилення ролі хору, що безпосередньо виражав авторські ідеї, втрата мовою її природної гнучкості, артистичної металогічності. Твори Н д виходили за межі мистецтва, втрачали художню іманентність, були соціально заангажовані.

«Nāgarī pračārīni sabhā» («Товариство пропаганди гінді») — індійська науково-літературна організація, заснована в Бенаресі у 1893, що стала центром розвитку літератури та мови гінді, яку в 1898 визнали офіційною мовою державних установ та судів нижчої інстанції Індії. Товариство видало «Енциклопедію гінді», шстнадцятитомну «Історію літератури гінді», а також «Журнал товариства пропаганди гінді», літературно-художній часопис «Сарасвати».

Нагаута, або **Тьока**, — «довга пісня», сформована у VIII ст. тверда віршова форма японської поезії, спочатку мала вигляд невнормованої силабіки. Була канонізована у формі семиверса з унормованим чергуванням віршових рядків, кожен перший, третій та п'ятий мали п'ять складів, інші — сім. Прочисувала до Х ст. Найповніше можливості Н розкрито в антології «Манйосю» («Міради листків», VIII ст.), що відобразила водночас і розквіт, і початок кризи цієї віршової форми. Іноді поруч із моноготарі її використовували у прозових пам'ятках писемності. Згодом Н була модифікована у хайку. Переклад Н українською мовою здійснили О. Масичкевич («Місяць над Фудзі, 100 японських хоку», 1970) та І. Бондаренко («Антологія японської класичної поезії», 2004).

Наголос — див. **Акцєнт**.

На́грaш — надмірне застосування актором засобів виразності під час виконання певної ролі, акцентування певних почуттів дійової особи, її ознак, перерахування, мелодія, що виконується на музичному інструменті, супроводжуючи пісню, танок, обряд тощо.

Нагробок — різновид епітафі. У давній польській поезії — короткий, часто дворядковий віршовий напис на могильній плиті («Нагробок Станіслава-Віконарському» І. Красицького) або жартівливе висміювання людських вад («Нагробок сп'янілій бабі» Я. Кохановського). Наприкінці XVIII ст. Н у громадянській ліриці використовували з метою сатиричного викриття схильності до компромісів відомих польських діячів («Нагробок Коссаковського, гетьмана литовського»), а також для стилізації.

Нагрома́дження, або **Акумуляція**, — семантичне переваження певного фрагмента літературного твору стилістичними фігурами, тропами,

синтаксичними конструкціями, іноді — синонімами й антонімами, вживаними для надання експресивного забарвлення. Такі прийоми характерні для історії письменства, одним із перших вважають азіанізм. Вживалися вони також у формі «плетіння слів», притаманній другому південнослов'янському відродженню, спостерігались у посланнях І. Вишенського та ін. полемістів, стали визначальним принципом бароко, зокрема органічною властивістю «темного стилю». Їх використовували романтики та модерністи, а нині — постмодерністи, схильні до застосування динаміки нелінійних синтаксичних структур.

«Над могилою Боріса Грінченка» — літературно-публіцистичний збірник, присвячений пам'яті письменника (К., 1910), упорядкований та виданий С. Єфремовим. Містить вступне слово упорядника, його статтю «Людина повинності», опис похорону. До видання увійшли уперше надрукована автобіографія Б. Грінченка, студії та спогади «На дружню могилу» Д. Пісочинця (псевдонім Д. Ткаченка), «Пам'яті Б. Д. Грінченка» в Доманьцького, «Б. Грінченку і українська школа» Г. Шерстюка, «В Оспедалетті» Марії Загрібної та ін. Опубліковані тут також прощальні виступи над могилою Любові Яновської, Є. Вольського (від поляків), А. Бульби (від білорусів), Ф. Матушевського (від газети «Рада»), П. Богацького (від журналу «Українська хата»), М. Лисенка (від «Українського клубу»), М. Левицького (від українців Єлисаветграда), М. Зерова (від кивського студентства), В. Ковалія (від студентів Київського політехнічного інституту). Окремо подані телеграми та листи М. Могилянського, Софії Тобилевич, С. Смаль-Стоцького, Т. Романченка, С. Шелухина, В. Бачинського, І. Липи, І. Белоусова та ін., що надійшли з приводу смерті письменника. Фіксувалися відгуки української та зарубіжної преси у зв'язку зі смертю Б. Грінченка.

«Над річкою часу» — альманах поезії Західної України 20—30-х ХХ ст. (Харків, 1999) в упорядкуванні автора передмови та коментарів М. Ільницького. До видання, що вийшло у серії «Українська література ХХ століття», дбрані твори представників різних літературних угруповань («Митуса», «Логос», ІНТЕБМОВСЕГП тощо) та стилізових тенденцій — В. Бобинського, О. Бабя, Р. Купчинського, М. Голубця, Ю. Шкрумелюка, М. Матіва-Мельника, М. Рудницького, Я. Цурковського, І. Крушельницького, Б. Кравця, Б.-І. Антонича, В. Гаврилюка, Ю. Косача, В. Лесича, С. Гордінського, Р. Завадовича.

Надвізначення (нім. *Überdetermination*, англ. *overdetermination*) — передавання сновидіннями важливого змісту шляхом ущільнення кількох думок в один значущий образ чи зміщення однієї думки до іншої, поняття З. Фрейда («Інтерпретація снів»). Промарксист-економіст Л. Альтюсер терміном «Н» називав характеристику множини суперечливих тлумачень інформації при описі цілісності певної спільноти. Він, уникаючи прийомів детермінізму, назвав гегельівську діалектику експресивною всеохопністю, що відображає фундаментальну суперечність, єдину, виражену на кожному рівні сутність, нерівномірний розвиток цілого. Натомість детерміністи-радикали Е. Лаклау, Ш. Муф вважають, що суперечлива всеохопність не поєднується з панівною структурою, постає нефінальною, засвідчує відкрити-ту модель надвизначеної ідентичності, що містить ін-

пші самтожності, тому не може бути зафіксованою. Постійно витворювана внаслідок виражальної практики структура такої дискурсивної формації складається з багатьох вузлових моментів у незавершеному просторі. Проблема Н. стосується творчого процесу, засвідчує визначальні тенденції, сутнісні ознаки літературного життя.

Надлишковість словесної інформації — особливість монологічного, переважно усного мовлення, виражена ускладненням синтаксичної організації фрази, надміром надфразних єдностей. Н. с. і. є повтори, аплікації, уточнювальні звороти, парафрази, що дублюють однослівні назви, тощо. Н. с. і. притаманна азіанізму, «плетінню слівес», арабескам.

Надто поспішне узагальнення — логічна помилка, що полягає в неадекватному перенесенні певної властивості, притаманної деяким предметам даного класу, на інші предмети цього класу лише на тій підставі, що досі не траплялося такого предмета, який би не мав зазначеної властивості.

Надфразна єдність, або Складне синтаксичне ціле, — композиційно-синтаксична конструкція, в якій об'єднано кілька речень, фраз, навіть абзаців. Н. є властиві спільна тема, завершеність, структурна єдність, досягнуті шляхом нагромодження лексичних, граматичних, інтонаційних засобів. Її частини пов'язані в синтаксично-стилістичну одиницю повторенням однозначних слів, що виражають просторово-часові відношення, вживанням часових, видових форм дієслів-присудків, виокремленням членів речення в автономні неповні приєднувальні речення та ін., що дає змогу концентрувати висловлення, уникаючи надлишкових мовних елементів. Найважливішим засобом поєднання речень в одне синтаксичне ціле є інтонація, ритмомелодика. Н. є часто збігається з абзацом, хоч може мати вигляд стислого повідомлення або розгорнутого наративу, застосовується в усному чи писемному мовленні. Вона інколи набуває форми мовленнєвої одиниці, утвореної одним реченням, або фрагмента значного за обсягом тексту, що складається з речень різного типу підрядності. Вагомий внесок у дослідження Н. є зробив чеський вчений В. Матезіус.

Назва твору, або Заголовок, — назва тексту або його частини, промовиста словесна формула, яка концентрує зміст твору, його власне ім'я. Н. т. розміщували на титульній сторінці або над текстом. Нездірка Н. т. подавали описово: «Дивовижна історія про венеційського купця. З незвичайною жорстокістю єврея Шейлока щодо цього купця, у якого він намагався вирізати лише фунт м'яса; і з отриманням руки Порції на підставі вибору із трьох скриньок. Як вона неодноразово виконувалася лорда-камергера слугами. Написана Вільямом Шекспіром». Нині ця п'єса відома як «Венеційський купець». Таке оформлення Н. т. характерне і для інших творів. Так, Н. т. «Робінзон Крузо» Д. Дефо налічувала до 50 слів. Н. т. може бути простою, коли йдеться про йменування книжки одним словом («Соняшник» І. Драча), або складною, в якій важливу роль відіграє зв'язок слів за зміслом («Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка). Вони виконують номінативну функцію означника, розмежовуються на тематичні групи, вказуючи на героя (героїв) твору («Захар Беркут» І. Франка); жанр («Повість полум'яних літ» О. Довженка); місце і

час подій («Поет у повітрі» В. Герасим'юка); пори року чи час доби («Весняні сонети» Б. Грінченка); явища природи («Вир» Г. Тютюнника); історичні події («Гайдамаки» Т. Шевченка, «Чорна рада» П. Куліша); можуть бути ремінісценцією («Сад Гетсиманський» І. Багряного), натяком («Імітація» Євгенія Кононенко), мати особливе концептуальне навантаження («Сонячні кларнети» П. Тичини) тощо. Н. т. виконує естетичну, символічну, типізаційну, моралізаторську, іронічну, інакомовну, епатаційну тощо функції, не має значення обов'язковості, наприклад, у ліричних поезіях може не вживатися; іноді її замінюють будь-якими знаками. У давніх рукописах Н. т. лише означала твір, відмінний від інших, мала здебільшого умовний характер, залежала від кількості розділів чи строф, як-от пам'ятка середньовічної літератури «Тисяча і одна ніч». Пізніше Н. т. розглядали як складник композиції, що спонукає його до зміни вже знайдених варіантів, наприклад М. Кропивницький назву драми «Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить» змінив на точнішу — «Дай серцю волю, заведе в неволю». Іноді такі зміни зумовлені цензурними втручаннями. Так, Панас Мирний друге видання написаного разом з Іваном Біликом роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» надрукував під назвою «Пропалца сила». За доби раннього модернізму Н. т. виконувала функцію «елітарного називання» («Атогосо», «Ad astra», «De mortuis» М. Вороного), у період «соцреалізму» — «виробничого» («Металісти» І. Сенченка, «Інженери» Ю. Шовкопляса) тощо, відображаючи відповідний історико-літературний та соціальний контекст. Н. т. може розгортатися в тексті («Великий льох» Т. Шевченка) або пов'язуватися з ним опосередковано («Лялечка» М. Коцюбинського). Сполучник в Н. т. вказує на семантичну рухливість заголовка: «Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і чужа молодиця» О. Ільченка. Крім авторської Н. т., трапляються також випадки неавторської. Так, вірш «Як умру, то поховайте» Т. Шевченка у львівському журналі «Мета» (1963) називався «Завіщання», а М. Костомаров назвав цей твір «Заповітом»; вперше був надрукований у виданні «Кобзаря» в 1867.

Назіра — форма літературного наслідування, власне відповіді, для якої поет запозичає з відомого твору основну тему, сюжет, головних героїв, але надає їм нового трактування, зберігаючи віршовий розмір, особливості римування оригіналу. Н. поширена в арабській, перській, турецькій ліриці. Такими, зокрема, були хамсе «П'ятериця»: «Скарбниця таємниць», «Хосров і Ширін», «Лейлі і Меджнун», «Сім красунь», «Іскандер-наме» азербайджанського поета XII ст. Нізамі Гянджеві. Узбецький поет Алішер Навої (друга половина XV ст.) створив Н. хамсе, що склалися з поем «Неспокій праведних», «Лейлі і Меджнун», «Фархад і Ширін», «Сім планет», «Іскандерів мур».

Назустріч — літературно-мистецька газета-двотижневик (Л., 1934—38) за редакцією критика, літературознавця, колишнього «молодомузівця» М. Рудницького та поета, маляра, критика С. Гординського, а також О. Бондаровича, В. Сімовича. У виданні було проголошено естетичний підхід до поцінування мистецьких явищ, орієнтацію на європейський модернізм; друкували різножанрові твори Б.-І. Антонича, О. Дніпровського, М. Рудницького, С. Гординського, С. Чарнецького, В. Дорошенка, С. Смаль-Стоцько-

го, М Возняка, С Левинського, В Сімовича, В Бирчака та ін. Значне місце посідали статті з літературної критики, проблем теорії літератури, історії письменства «Паування нез'ясованого», «Критик, що не пише» М Рудницького, «Про сучасну поезію та індивідуалізм» С Спенсера (у перекладі М Рудницького), «Легенда про листування Шевченка з Богданом Залеським» М Возняка, «Коли Шевченко почав писати поезію» П Зайцева, «Самостійність літературної критики» О Ортовна У «Н» з'явилися інтерв'ю з В Винниченком, який жив тоді у Франції, матеріали про творчість О Архипенка На сторінках видання Б-І Антонич, аналізуючи стиль своєї майбутньої збірки «Ротаці», вжив поняття «надреалістичний натуралізм» і пояснив його як «місто в собі, місто — суть, місто — майже царина природи, місто — майже біологізоване» Двотижневик мав рубрику «Чужинна літературна хроніка», подавав рецензії на твори українських авторів, популяризував краєці здобутки англійської, американської, бельгійської, болгарської, німецької, французької, італійської, грецької та ін літератури

«Назустріч волі» — літературний альманах (Чернівці, 1922), виданий до п'ятнадцятиріччя заснування студентського братства «Православна академія» На його сторінках публікували поезії Т Шевченка, І Франка, Б Грінченка, О Олесья, В Лепкого та ін, а також місцевих авторів Д Харов'юка («Жаль»), К Ластівки («Остання зустріч»), О Дуди («За волю»), оглядову студію «Історія України в красному письменстві» С Лакусти

«Наївний — сентиментальний» — дві можливості створення художньої образності, бінарна пара понять Ф Шиллера («Про наївну та сентиментальну поезію», 1795—96), що вживається для розмежування понять і стилів, протилежних щодо ставлення до природи Так, «наївною» письменник вважав конкретно-предметну поезію Гомера, В Шекспіра, Й-В Гете, реалістичну за змістом та образністю, засновану на можливостях людського пізнання, але позбавлену глибоких сердечних переживань Натомість поезія «сентиментальна» (як у доробку Ф Шиллера) абстрагована від довкілля, присвячена внутрішнім душевним проблемам автора «Сентиментальним» Ф Шиллер називав не стиль, а специфічний різновид творів літератури, особливістю яких є акцент на міркуваннях, роздумах Ці художні настанови не протиставляються одна одній, бо «наївні» письменники прагнуть розумної гармонії та ясності думки, найповнішого, безпосереднього відтворення довкілля, як, наприклад, класицисти, а «сентиментальні» творять відповідно до інстинкту, безпосередньо, висвітлюючи враження від предметів, певний ідеал, що було притаманне почасти угрупованню «Буря і натиск», стало визначальним в естетичній концепції сентименталізму та раннього романтизму В фон Гумбольдт, використовуючи цю бінарну опозицію, доводив на прикладах творів Гомера та Л Аріосто, що «наївний» поет створює вкрай індивідуалізований характер, витискаючи образ автора на маргінесі художньої свідомості, натомість «сентиментальний» передусім прагне окреслити креативну постать письменника, пов'язати творчий процес із рефлексією над ним, що спонукало Ф Шеллінга дійти висновку про романтичну нефінальність художніх феноменів Із його концепцією співвідносять дихотомію «класичного» та «романтичного» в

інтерпретації Г-В-Ф Гегеля Проблему «Н — с» висвітлювали в наукових студіях Г Менга, П Вайганга, В Асмуса та ін

Наймитські пісні — тематичний цикл станових (суспільно-побутових) народних пісень, у якому відображені настрої, умови побуту і соціальне безправ'я знедолених селян, що особливо після скасування кріпащини залишилися без землі і були змушені поневирятися на солевидобувних, риболовних, сплавних тощо промислах Н п, що були складником циклу заробітчанських пісень, властиві тужливість, рефлексійність, оповідь зазвичай ведеться від третьої особи «Ой немає гріш нікому, як наймиту молодому», «Ой робить сірома» тощо Деякі пісні, як-от «Ой Боже ж мій, Боже з високого неба», мають польський та білоруський відповідники Тема наймитства наявна і в інших групах станової лірики — чумацьких, рекрутських, робітничих, емігрантських, а також у сирітських піснях, вплинула на художню літературу поезії «Гірко-важко в світі жити», «По дїброві вітер віє», «Породила мати сина», «Ой одна я, одна» Т Шевченка. Його поема «Наймичка» та опера М Вериківського за цим твором, повість «Бурлачка» І Нецзя-Левницького, драма «Наймичка» І Карпенка-Карого, поема «Наймит» І Франка та ін Багато Н п та бурлацьких пісень зібрав І Манжура, написавши за їхніми мотивами власні вірші «З заробітків», «Дівчача думка о Покрові» тощо

«Напередодні» — ліксторований літературно-мистецький науковий двотижневик націоналістичного спрямування (Львів, жовтень — листопад 1937, січень — березень 1938, вересень — грудень 1938) за редакцією видавця Б Кравця Авторський колектив журналу утворювали М Андрусак, Дарія Віконська, Катря Гриневичева, В Габрусевич, Зіновія Кравців, Лідія Мак, Д Гуцул, Г Козак, представники «Празької школи» Оксана Лягуриńska, Є Маланюк, Олена Телга, Л Мосендз, О Ольжич, М Чирський, близький до них У Самчук та ін На його сторінках друкували також твори письменників «розстріляного відродження» М Хвильового («Я /Романтика/»), В Підмогильного («Повстанці»), Б Антоненка-Давидовича («Два пуди жита»), Ю Яновського (новели «Подвійне коло», «Рейд» із роману «Вершники»), висвітлювали особливості тогочасного літературного процесу («Спроба огляду літератури останньої доби», «Нерозгадана Сфінкс», «Буревійна пісня» тощо), інформацію про тенденції світової літератури («Цвіт прської груші килька слів про ніппонську літературу», «Поет золотих вершин» тощо), проблемами взаємозв'язку мистецтва та філософії художньої творчості

Напёрсник, напёрсница — персонаж класицистичної трагедії XVI—XVII ст., близька герою (героїні) довірена особа (секретар, гувернер, покоївка, палацовий слуга, компаньйон та ін), яка зазвичай виконувала допоміжну роль, повідомляла про події, що відбувалися за лаштунками, оскільки в обмеженій правилами трьох єдностей п'єси було мало дій Звертаючись до Н, герой (героїня) звиряв усі свої таємниці

Напис — вірш, переважно «на випадок», доповнення до статуї, картини, портрета, викарбуваний на пам'ятнику померлій людині, називається епітафією, нагробком Н трапляються і на стінах храму, наприклад графіті собору Св Софії у Києві Ж Б Кольбер (1663) заснував паризьку Академію напису та лі-

тератури задля вивчення історії Н на королівських спорудах. Видомі також Н на берегах книги, в альбомній поезії тощо, які можуть бути панеприком, епітафією, мадрігалом Н — епіграма використовувався не лише в античній, а й у східній літературі «Пищу на стіні келлі Вчителя І» китайського поета Мен Гаожаня (VII—VIII ст.), «Напис до картини із зображенням сороки на засниженому даху» Су Дунпо (XIII—XIV ст.) Збереглися також Н середньовічних поетів Алкуїна, Ангільберта, Стратона, Теодульфа, представника культизму Л. де Гонгори-і-Арготе («Напис на могилу Доменко Греко»), Р. Бернса («Напис на офіційному папері, котрий наказував поетові “служити, а не думати”», «Напис на банкомовому білеті»), Ш. Бодлера («До портрета Оноре Домеє», «На картину “Тассо в ув’язненні” Ежена Декларуа») тощо. До Н зверталося й Леся Українка («Напис в руїні»).

Напівверс (лат. *versus* *ліній, риска, рядок вірша*) — частина віршового рядка до цезури чи після неї.

Напівпрямá мо́ва — чужа мова, введена до авторської мови без зазначення її джерела, але з посиленням на мовця, дослівний переказ чужого висловлення із застосуванням сполучника *що* та підрядного речення. Такі конструкції поширені в усному спілкуванні, використовуються в літературних текстах для надання викладу невимуженості, відтворення колориту розмовності.

Напівтоноване кліше́ — друкарська (комп’ютерна) форма, виготовлена з оригіналу (світлинки, акварелі, малюнка тушшю), який, крім чорного та білого кольору, має сірі перехідні тони.

Наплів — у кінематографі — перехід від одного кадру до іншого шляхом поступової заміни одного плану (зображення якого поступово блідне) іншим, яскравішим. Використовується здебільшого при відтворенні плину часу, особливо короткого проміжку. Відомий також звуковий Н, за якого одні шуми чи мелодії поступають іншим. У літературі цей прийом запровадив О. Довженко (кіноповісті).

«Напóбствство» — див. **«На посту́»**, **«На літературно́му посту́»**.

На́пря́м — творча єдність багатьох представників письменства (мистецтва) певного конкретно-історичного періоду, масштабніша за стильову течію, що мали спільну естетичну програму, близькі стилі, світосприйняття, типологічно подібні твори й систему інтертекстуальних зв’язів. У межах Н немає єдності так, романтики «Озерної школи» відрізнялися від енеських романтиків своїм розумінням конкретних завдань художньої творчості, хоча письменники обох угруповань по-своєму розкривали різні грани романтизму. Часто спостерігають змагання не лише між відмінними Н, а й у межах одного з них. Зокрема, відомі протистояння футуристів та «авангардівців» (динамістів-спіралістів) у річизці спільного для них авангардизму. Н вважається головною одиницею умовного членування літературного процесу в його перспективі, органічним складником літературної доби (періоду). Часто значну роль у формуванні Н відіграє національний та соціальний чинник, однак, виникнувши в літературі однієї країни і набувши там вигляду канону (інваріанта), він поширюється на літератури інших країн, викликає зустрічні хвилі, створює розмаїті варіанти. Інколи Н збігається з од-

ним, панівним, стилем (класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм), але може охоплювати кілька стилів, як у бароко, модернізм, авангардизм, або поставати їхньою еkleктичною сукупністю (маньєризм, постмодернізм). Так, бароко інтегрує такі стильові струмені, як культизм (культуранізм), концептизм (кончетизм), марнізм, метафізична поезія, до модернізму належать неоромантизм, символізм, до авангардизму — кубізм, футуризм, абстракціонізм, дадаїзм, поп-арт тощо. Деякі стилі на зразок імпресіонізму, експресіонізму, сюрреалізму можуть бути притаманними як авангардизму, так і модернізму. Н є відкритим утворенням, може збагачуватися за рахунок інших стильових тенденцій, переходу від одного етапу еволюції письменства до іншого. Інколи антитетичні Н співіснують (романтизм та реалізм у XIX ст.) Іхня поява залежить від логіки творчого процесу, від іманентної сутності стилю, але часто беруться до уваги й позалітературні чинники: так, існування «критичного реалізму», «пролетарізму» чи «соціалізму» є сумнівним, оскільки ці явища імітують ознаки стилю чи Н, базуючись на позахудожніх, ідеологічних чинниках. Зародження Н припадає на постренесансний період (межа XVI—XVII ст.), першим з них став класицизм у державах із суворим абсолютизмом (Франція, Росія), визначальною для нього була модель світу, будована на основі логоцентричного картезіанства. Поряд із ним існувало бароко, пізніше з’явився романтизм, реалізм, модернізм тощо. Західноєвропейське літературознавство вважає поняття «Н» (як і поняття «течія») схоластичним. Так, Р. Веллек та О. Воррен наголошують на їхній незбірності в межах літературного процесу англійського письменства та критичної рецепції, наголошують на потребі застосовувати поняття «період». Зокрема, англійські романтики не вживали відповідного терміна їх стилю, запровадженого Т. Карлейлем (1831). Тому Н залишається проблемним питанням у літературознавстві. Його розглядали М. Зеров («Нове українське письменство», 1924), Д. Чижевський («Культурно-історичні епохи», 1948), Ніна Калениченко («Українська література кінця XIX — початку XX ст. Напрями, течії», 1983), І. Безпечний («Теорія літератури», 1984), Д. Наливайко («Искусство направления, течения, стили», 1985).

Нарата́бельний (англ. *narratable*, від лат. *narrare* *розповідати, оповідати*) — оповідний, розповідний.

Нарата́тор (англ. *narratee*, франц. *narrataire*, від лат. *narrare* *розповідати, оповідати*) — особа (особи) («Імораліст» А. Жіда), який (яким) адресується оповідь (розповідь) наратора. Термін запроваджений Дж. Принсом (1971). Апробований у працях Ж. Женетта, Ж. Жюста, Ф. Дюбуа, Я. Лінтвельта, С. Четмана та ін. Йдеться про текстовий конструкт, одну з наративних інстанцій внутрішньотекстового спілкування, що розгортається на спільному дієгетичному (дискурсивний аспект історії) та мметичному рівнях. Тому, крім мовця, вводиться комунікативна пара «фокалізатор — імпліцитний читач». Теоретичним підґрунтям Н вважають студію М. Бахтіна, зокрема працю «Проблема мовленнєвих жанрів» (1979), у ній наголошувалося на особливому значенні іншого (власне слухача) в художньому просторі, присутність якого позначається на формі літературного твору. Натомість західноєвропейські дослідники схиляються до думки, що на-

явність реципієнта як змінної величини (перша чи третя особа, оповідний, розповідний, діалогічний, епістолярний, лірично-експресивний, спонукально-риторичний тип) передусім зумовлена оповідачем (розповідачем) Н може виконувати функцію важливого для твору самостійного персонажа, бути пасивним слухачем (халф у «Тисяча і однієї ночі»), відігравати значну роль у подіях («Блакитний роман» Г Михайличенка) або позбавлятися статусу літературного героя («Роман Ма» Ю Яновського) Такий Н трансформується в експліцитного читача Особливим різновидом внутрішньотекстового реципієнта вважають звернення автора до самого себе, завдяки чому витворюється форма, аналогічна щоденникам, драматичним монологам сповідям, наприклад у збірці «Зів'яле листя» І Франка Спостерігається також Н у нульовому ступені, якому, на думку Дж Принса, відомі лише денотації і який не поділяє думок автора Проблема визначення наративної інстанції слухача ускладнюється за умови, коли оповідач (розповідач) наділений нульовим ступенем індивідуальності, будучи всевідним, як у класичній прозі XIX ст, чи виражаючи анонімний наративний голос, як у деяких творах В Підмогильного, Е Хемінгуей, Г Джеймса Н відмінний від реального (імпліцитного) читача, який може обирати собі різні розповіді з розмаїтими наративними інстанціями, водночас одна і та сама розповідь (оповідь) здатна охоплювати необмежену кількість цих інстанцій, як в оповіданні «Дорога на Крем'янець» О Кундзіча Так само Н, що втілює приховану аудиторію автора, відрізняється від описаного у тексті прихованого читача, проте таке розмежування не завжди буває продуктивним, як, наприклад, у новелі «Я (Романтика)» М Хвильового

Наратів (англ *narrative*, від лат *narrare* *розповідати, оповідати*) — логоцентричне розповідання (оповідання, повість, роман тощо) із відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття оповідного тексту, одночасно об'єкт і акт повідомлення про справжні чи фiktивні події, здійснюваний одним (кількома) наратором, адресований іншому (чи кільком) нарататору Однак Н не обмежений лише оповіддю (від першої особи), композиційним складником Ідеться про особливе утворення події у тексті як концептуального бачення людини, як найменшої його структурної одиниці, про втілення її в наративних дискурсах на рівні синхронії та відмінності від ненаративних елементів (опис, аргументація, коментар тощо) Відзначають також структурування об'єкта Н, тобто персонажа, та внутрішньотекстових розповідних інстанцій імпліцитний та експліцитний наратор, нарататор, автор (реципієнт) Осмисленню цієї проблеми сприяли літературознавчі дослідження («На межі дискурсу» Б Геррнстейн-Сміта, «Форми життя Характер та уявлення у романі» М Прайса, «Читання задля сюжета Мета і сенс у наративі» П Брука, «Наратологія як аналітика оповідного дискурсу («Архієрей» А П Чехова)» В Тюпі, «Мови слов'янської культури», «Наратологія» В Шміта та ін), які, використовуючи здобутки сучасної лінгвістики, трактують письменство як своєрідний спосіб формування моделей експериментального освоєння світу П Рікер («Час і оповідання», 1983—85) доводить залежність історичного часу від Н Представники соціологічного конструктивізму (збірник «Наративна пси-

хологія Оповідна природа людської поведінки» за редакцією Т Г Сарбіна, 1986) розглядають принципи самоорганізації свідомості людини та специфіки її особистісного самопокладання за законами художнього тексту Дж Брунер («Актуальні свідомості, вірогідні світи», 1986) вважає, що, на відміну від прагматичного (наукового) модусу, зорієнтованого на загальнолюдський досвід, наративні розуміння, спираючись на індивідуальний досвід, заглиблені у життєвий контекст, здатні у формі оповіді (розповіді) відтворити історію (дієгезис), подати універсальну характеристику культури Г Вайт («Тропки дискурсу», 1978) зауважує, що реципієнт не має бажання розглядати історичні оповіді (розповіді) як словесну вигадку, тобто іманентну ознаку твору, сприймає їх як втілені у сюжет аналітичності Американська психологія Б Слугоський, Дж Гінзбург, використовуючи концепції еко-психолога Е Еріксона, автора концепції «психосоціальної ідентичності» як суб'єктивно пережитого «почуття ненастанної самотності», запропонували власний варіант «парадокса персональної ідентичності — того факту, коли щомити ми постаємо однією і тією ж особою і водночас відмінною від тієї, якою щойно були» Кожному індивіду притаманне чуття «власної цілості», зумовлене актом «самооповіді», в якому вбачають «соціальну сконструйовану» художню фікцію К Меррей, застосовуючи класифікацію оповідних структур за Н Фраєм, розмежує їх на комедію, романс, трагедію, іронію тощо Комедія сприймається за перемотою молодості над старістю і смертю, конфлікт у ній пов'язаний із притлумленням персонажа нормативами спільноти, розв'язання суперечності набуває форми ризику або свята, що мимоволі усувають всілякі перешкоди, виявляють його особистісну ідентичність Романс наділений пасестичним пафосом, пошануванням минулого, зосереджений на змалюванні боротьби добра і зла, на випробуванні характеру У трагедії герої приречені на поразку від лиходійства, репрезентованого суспільством В іронії, що об'єднує ці жанри, ні окремі особи, ні громадський лад не є морально досконалими Придільняють увагу комедії та романсу, К Меррей аналізує також біографічний сюжет становлення особистості, власне епічну наративну структуру, що не так відтворює дійсність, як конструює справедливу модель світу за високими етичними критеріями Вона видається культурним «осадам» розвитку цивілізації, постає у вигляді мислительних формул, застосовуваних для опису поведінкової адаптації людини до певної спільноти західноєвропейського зразка Отже, сюжетно-оповідна форма Н відтворює процес опосередкування між соціальною системою та індивідуальною практикою, соціальна ідентичність встановлюється внаслідок застосування романсної структури випробування, персональна переживається у карнавальній атмосфері комедії За спостереженням Р Барта, процесуальність оповіді розгортається «задня власне оповіді, а не прямого впливу на докляля» Фраза «Ти знаєш, що ти людина» (В Симоненко) не є Н, бо не виражає сподіваної події (історії), залишається власне текстом Натомість Н може бути виведеном на зразок «Коливалася флейтами / Там, де сонце зайшло» (П Тичина), оскільки в ньому розкривається певна історія (рефлексія над минулим) як свідчення неординарної події, особливої форми існу-

вання людини В Лабов, Дж Принс, Ш Ріммон-Кенан вважають, що Н, на відміну від простого опису, мусить мати в оповіді (розповіді) найменше дві справжні чи фiktивні події, жодна з яких не передбачає іншої, розкривати тему і бути цілним. Існують різні форми вираження Н усне, письмове мовлення, знакова мова, рухомі й нерухомі зображення, жести, музика, їх комбінація Н може бути зв'язним, послдовним, хронологічним, фабульним або непослдовним, незв'язним, нехронологічним, нефабульним, набувати різних жанрових форм, як-от новела, оповідання, повість, роман, біографія, літературний портрет, міф, казка, легенда, балада, репортаж тощо Його текст вважається самодостатнім, застосовується у традиційних та нетрадиційних наративних структурах дев'яти типів, визначених Вікторією Сірук на прикладі малої прози 80-х ХХ ст. У першому розгортанні оповіді (розповіді) відбувається задля історії з початком і завершенням, як в оповіданнях із закритими лінійними структурами «Провінційна історія» В Даниленка, «Ірка» О Ульяненка, «Схрон», «Мурашка» Б Жолдака У другому трапляються оповіді (розповідні) тексти з відкритими подіями рівнями, де наратор перебуває у теперішньому часі, що сприймається як тривалий незавершений момент тут-і-тепер «Глибокий колодезь» Аліи Тютюнник, «Телеграма» Ю Винничука, «Телеграма» В Габора тощо Для третього типу новели характерна психологізація, коли текст організовують не події, а мінімальні оповідні (розповідні) одиниці (деталь, група речень, фрагменти), наприклад «Йола» Ю Гудзя У четвертому в історії з виразним початком та фіналом можуть застосовуватися нелінійні структури, маніпуляції з художнім часом та простором, фабульні деформації, як у «Душі ріки» О Даниленка У структурах п'ятого типу відкритим творам притаманні різноспрямованість сюжету й фабули, нефінальність, повна відмова від лінійного тексту, наприклад «Колесо вперед, колесо назад» В Мулика Шостий тип об'єднує тексти, які через дискурс акторів, фрази у вигляді абруптивного діалогу стосуються минулих подій, проте оформлюються на дискурсивному рівні у децентрованому просторі («У неділю рано» В Портяка) Сьомий тип структури є квазіісторією з буттєвою перерваністю Я, що постає у новелах «Одного разу Вавилонська вежа», «Інші», «Хам, син Ноя» Галини Пагутяк У восьмий тип виокремлені наративні структури, позбавлені події, псевдоісторії у формі есе, зокрема «Hogor Vasu» В Медведя, «Людина на крижині» К Москальця тощо Дев'ятий тип стосується розташування оповідних елементів у фрагментарній нонселективній конструкції, даючи читачеві змогу виявити смислові зв'язки в парцельованому тексті, прихованому за «маскою автора», зразком яких є «Новели» В Медведя, «Душі метелика», «Підманули Галю» Галини Пагутяк Стаючи структурою, Н, за твердженням В Лабова, є комплікативною акцією при повній фінальності, містить найменше шість складників абстракт, орієнтацію, власне комплікативну акцію, евалюацію, результат (наслідкову розв'язку) коду За дворівневою структуралістською моделлю, він розмежовується на дискурс та оповідь (розповідь), розгортається у часовій послдовності, де відношення між ситуаціями та подіями можуть бути причиново-наслідковими В іманентному Н, на противагу прос-

тому розповіданню, не спостерігається випадкових послдовностей зміни стану, кожен із них передбачений попереднім, частково повторює його і зумовлює наступний Структуру Н зазвичай розглядали за аристотелівською традицією, в ній виявили початок, середину та кінець, фабульне і безфабульне розгортання сюжету В Пропп доповнив її поняттям «функція», аналізуючи чарівну казку, що складалася з одної чи кількох подій в межах фабули, трактував її героїв з позиції фундаментальних ролей, які вони опановували На думку А Ж Греймаса та його послдовників, канонічний Н є низкою зумовлених намірами послдовних подій, що відповідають суб'єкт-об'єктивним зв'язкам Суб'єкт після наративного контракту (маніпуляції) з відправником набуває необхідної компетенції, прагне оволодіти об'єктом, вирушає на його пошук, зазнаючи розматити випробувань (перформанси), врешті-решт виконує або не виконує замовлення, відтак дістає винагороду або покарання (санкцію) Йдеться про контекстуально пов'язаний обмін інформацією між двома сторонами, ініційований однією з них, тому оповідь (розповідь) може мати різну цінність залежно від того, хто її артикулює, як у повісті «Огни горять» М Яцківа Аналогічні події можуть розгортатися у Н з різними дискурсами або в межах одного дискурсу з відповідною подією хронологією, фокалізацією, частотою і дистанцією на той же тип наратора й нарататора у тексті, де перший вказує другому, що оповідь слід сприймати не тільки як продукт, а й як процес, не тільки як об'єкт, а й як акт, реалізований за певної ситуації на підставі визначених чинників і функцій, наприклад інформування, відвернення уваги, розважання, переконування тощо Центральним унесенні фабули в оповідь (розповідь) вважається фінал історії, тому нарататор відіграє роль носія знання про композиційну розв'язку, може виконувати функцію оповідача, на відміну від літературного героя, який, перебуваючи у вирі колізій, здебільшого не здатний передбачити їх наслідки Так, Р Інгарден вважає завершення оповіді чинником, від якого залежить семантична значущість звичайної хронологічної послдовності подій Лише знання фіналу, на його думку, забезпечує впорядкування хаосу на рівні фабули, зведення всіх сюжетних ліній до одного смислового «фокуса» Отже, минуле неминує стикається зі своїм майбутнім Н зорієнтований на зацікавленість аудиторії, тому в ньому використані прийомі одивнення, ретардації, інтриги, натяку тощо У ньому є одна чи кілька функцій, передано одну чи кілька подій, представлено певний різновид знання, що не відтворює дійсність буквально, але формує картини можливою, інтерпретує суттєві частини цілого тексту, синтезує індивіда та спільноту, декодує час Спираючись на тенденції розширення та поглиблення оповідних структур, Оксана Капленко («Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття», 2005) оперує поняттями «показ — розповідь» і «голос», віднаходить в українській експериментальній прозі 20-х ХХ ст. лінгвістичний (вербальна та невербальна групи), онтологічний (поєднання макросвіту і мікросвіту для розкриття мовної картини світу, знаходження шляхів до мовного знання) та культурологічний базові аспекти У просторі постмодернізму робиться спроба виходу за межі художньої літератури та розуміння твору як по-

середника між автором і читачем, здійснюється переорієнтація на аналіз оповідної структури, віднаходження вирождних оповідей (розповдей), розуміння будь-якого нелітературного дискурсу як відповідного літературному, що дає підстави вкладати у поняття «Н» інтердисциплінарне значення Нині Й Брокмейєр, Р Харрі вбачають у ньому фундаментальну психологічну, лінгвістичну, культурологічну, філософську основу людських спроб порозумітися з доквіллям, шлях до створення якомога повнішої наратологічної моделі. Постмодернізм нетрадиційні нелінійні наративні утворення протиставляє замкнутому на собі твору як феномену класичної традиції, на протипагу якому запроваджується поняття «текст», де означуване безмежно відкладається на майбутнє, кожен нині наявний «елемент» постає на «кону сьогоднішня» і водночас спвідноситься з чимось іншим, відмінним від себе, містить у собі «відлуння, породжене звучанням минулого» (Ж Дерріда). Наративна процедура «формує дійсність», акцентує на її відносності, тобто відкидає претензи на адекватність розповідання. Йдеться про «радикальну відмову від реалізму в різних його інтерпретаціях», що обмежують свободу висловлень на плюралістичній основі, тому текст щоразу можна оповісти по-іншому. При цьому автор («смерть автора») усувається на користь абсолютизованого постмодерністами читача.

Наратів від другої особи (англ. *second-person narrative*, від лат. *narrare* розповідати, оповідати) — нарататор, протагоніст у розповіді, який набуває форми займенника другої особи, але Ти може означати Я наратора «*ти поет / ти літаєш / навіть нині*» (В Герасим'юк).

Наратів другої рівня (англ. *second-degree narrative*, від лат. *narrare* розповідати, оповідати) — див. **Метадісгетичний наратів**.

Наратів куті зору (англ. *point-of-view narrative*, від лат. *narrare* розповідати, оповідати) — оповідь із внутрішнього погляду Див. **Фокалізація**.

Наративізація (англ. *narrative* оповідь, розповідь) — процес розгортання певної події (історії), розповідання, внаслідок чого виникає наратив.

Наратівіка (англ. *narratives*, від лат. *narrare* розповідати, оповідати) — синонім наратології. Термін Й Іве, не підтриманий структуралістами Н схильна розвивати моделі або граматики для тлумачення структури наративу, проте використовує їх для дослідження окремих оповідей наратологія.

Наративна граматика (англ. *narrative grammar*, від лат. *narrare* розповідати, оповідати і грец. *grammatikē*, з *gramma* літера, написання) — єдність різних тверджень і формул оповіді (розповіді), пов'язаних упорядкованою сукупністю правил. Наратологі Й Брокмейєр, Р Харрі, обґрунтовуючи потребу запровадження цього поняття, посилаються на теорію Л Вітгенштайна, вважають, що воно відображає форми життя, які «найкраще можна збагнути в межах концепції структури як змінних зразків діяльності та впорядкування». Найпоширеніша Н г, яку обґрунтували прибічники когнітивної психології та штучного інтелекту, розрахована на виявлення наративних компонентів, опису їх взаємозв'язків, що сприяє висвітленню впливів змінних складників структури і змісту на сприймання тексту. На структуралістських та текстуально-лінгвістичних теренах

запроваджені також різновиди Н г, спрямовані на уточнення синтаксису й семантики фабули, мікроструктурних елементів наративу, компонентів оповіді (розповіді) та дискурсу. Вони зорієнтовані на завершеність при поясненні всіх сегментів наративу, експліцитність (мінімальне застосування інтерпретації при висвітленні утворення та розуміння наративів на підставі відповідних правил), емпіричну правдоподібність. Н г складається з правил перепису макро-, мікроструктур, семантичного компонента, який пояснює їх, правил трансформації, прагматичного компонента, що уточнює когнітивні й комунікативні чинники, які позначаються на сприйманні, визначенні правил та компонентів, а також компонента вираження, завдяки якому здійснюється переклад інформації, забезпеченої іншими складниками, у нове річчце.

Наративна інстанція (англ. *narrative instance*, від лат. *narrare* розповідати, оповідати і *instantia* безпосередня близькість) — акт розповіді (оповіді) про певну низку ситуацій та подій, часо-просторовий контекст, в якому наявний нарататор як різновид внутрішньотекстової комунікації. Оповідач може бути один («Тигролови» І Багряного) або кілька («Вертеп» А Любченка). При цьому наявні також імпліцитний та експліцитний нарататор, автор, читач. Інстанція наратора поширюється в діапазоні від комунікації і до сплкування із безпосереднім співрозмовником — нарататором чи реципієнтом, створює інтригу на мовленнєвому рівні, іноді призводить до дезорганізації тексту, перешкоджаючи його фабульному розгортанню. Інколи оповідач (розповідач) звертається до персонажа, відмежовується або наближається до нього, викликаючи враження достеменності зображуваного, як у новелі «Додому і назад» М Рябчука. Трапляються випадки, коли нарататор вживає ненормативну лексику, суржик («Рундук» Б Жолдака). Неготожний реальному автору імпліцитний та експліцитний автор дозволяє собі втручатися в текст, коментувати його, апелюючи до ерудитів читача, як в оповіданні «Місто термітів» В Єшкалева.

Наративна компетенція (англ. *narrative competence*, від лат. *narrare* розповідати, оповідати і *competentia*, з *competere* досягати, відповідати, прагнути) — реалізація наративної програми наративного і тематичного знання, наративного знання-дії. Термін А Ж Греймаса Н к притаманна оповідям (розповідям) полемічної спрямованості, не забезпечує взаємонакладання двох паралельних програм опонентів, кожна з яких має прагматичний і пізнавальний виміри. Прагматичний характеризує залежність від іманентного закріпленого, покладеного в основу оповіді (розповіді) універсуму із циркуляцією постійних цінностей, а пізнавальному притаманний іманентний, але трансцендентний універсум з одним переходом (трансфером) об'єкта між двома суб'єктами — учасниками сплкування, розрахованого на спільне користування ним. За звичайного переходу відбувається низка дій, котрі мстять все, що зазначено у 31 наративній функції, описаній В Проппом. Вони схильні поєднуватися в оповідні (розповідні) синтагми однієї наративної програми та в парадигматичні одиниці випробування і дарування (видаювання), кожна з яких пояснена в аспекті здійснення та віртуалізації. При цьому виникає специфічний пізнавальний вимір наративної програми на основі пізна-

вальних просторів і пов'язаних із ними пізнавальних дій і Н к мовця та слухача. Між ними формується спільне знання про події (глобальний пізнавальний простір), натомість наративному актанту (наратор і наратор) відводиться лише частковий пізнавальний простір, що може змінюватися під час пізнавальної дії. Концепція А. Ж. Греймаса стимулювала розвиток наратології.

Наративна ситуація (англ. *narrative situation*, від лат. *narrare* розповідати, *opovidati* і *situs* становище) — тип посередника, завдяки якому розгортається певна оповідь (розповідь). Термін Ф.-К. Штанцеля Він визначив різновидами Н с, спадки у наративах з використанням категорій особи, модусу, перспективи. У межах тексту Ф.-К. Штанцель прагнув встановити статус гетеродегетичного чи гомодегетичного наратора. Якщо йшлося про панорамні ситуації, слід було з'ясувати, відбуваються вони завдяки явному наратору чи персонажу-рефлектору Ф.-К. Штанцель виокремив три фундаментальні Н с авторську розповідну ситуацію, в якій переважає зовнішня перспектива, фігуральну (персональну), коли домінує спосіб відображення, та першоособову (Я-оповідна ситуація) з акцентами гомодегетичного наративу. Сучасна класифікація Н с, на переконання Ж. Женета, визначається стосовно особи (гомодегетичний та гетеродегетичний оповідач), фокалізації і наративного екстрадегетичного та інтрадегетичного рівня. Дослідник виокремив дванадцять Н с, наголосив, що їх може бути більше, якщо брати до уваги «дистанцію» або часове відношення наративу.

Наративна стратегія (англ. *narrative strategy*, від лат. *narrare* розповідати, *opovidati* і грец. *stratēgia*, зі *stratos* військо і *ago* веду) — сукупність оповідних (розповідних) процедур чи засобів, що використовуються задля досягнення очікуваної мети при репрезентації наративу.

Наративна схіма (англ. *narrative scheme*, від лат. *narrare* розповідати, *opovidati* і грец. *schēma* вид, форма) — загальна конструкція тексту, за допомогою якої формується наратив, встановлюється наративний контракт між відправником і суб'єктом для впровадження порушеного ладу речей. Адресат, тобто суб'єкт із його бажаннями, обов'язками, знаннями, кваліфікується на рівні його компетенції, мусить пройти випробування, щоб виконати свою частину контракту (перформанця) і отримати винагороду (або покарання) від відправника.

Наративна типологія (англ. *narrative typology*, від лат. *narrare* розповідати, *opovidati*, грец. *typos* відбиток, зразок, форма, *logos* слово, вчення) — загальна систематизація, класифікація наративів за спільними ознаками. Її основи заклали англійський літературознавець П. Лаббок (1921) на підставі вивчення творчості Л. Толстого, Г. Флобера, В. Теккерея, Ч. Діккенса, Дж. Мередіта, О. де Бальзака. Досліджуючи обмежену кількість розповідних форм із необмеженими можливостями комбінувань, він, виходячи з дихотомії показу та розповіді, визначив два антитектичні способи представлення історії: сцену (наприклад, поява Ш. Бодлера в руанському коледжі у романі «Мадма Боварі» Г. Флобера) та панораму, де присутній всевідний письменник («Війна і мир» Л. Толстого). П. Лаббок приділив увагу й показу, сцені, особливостям об'єктивістського безоцінного зображення. Він

також відзначив голос поцінування, котрий може належати як автору, так і персонажу, вказав на позицію між картинним (мальовничий опис балу у Воб'єссарі) і драматичним (освідчення закоханого Родольфа Еммі Боварі) способами оповіді (розповіді). П. Лаббок визначив чотири наративні форми панорамний показ (широкоформатні романи події, як у романах «Війна і мир» Л. Толстого, «Ярмарок честолобства» В. Теккерея, де головним є всевідний письменник у третій особі), драматична оповідь (ступінь залучення в романну дію несевідного оповідача, зазвичай у першій особі, схильного до індивідуалізованої інтерпретації подій, зразком чого вважають роман «Девід Копперфілд» Ч. Діккенса), драматизована свідомість (безпосереднє зображення психічного життя персонажів, які розкриваються ніби без втручання автора — «Посли» Г. Джеймса), чиста драма (притаманна театралізованим виставам оповідь у вигляді сцен, де перспектива читача обмежена зовнішнім описом дійових осіб, діалогів, монологів тощо, — «Незручний вік» Г. Джеймса). Погляди П. Лаббока спонукали до розвитку «нової критики». За основу їх узяв американський дослідник Н. Фридман, запропонувавши власну систему різновидів наративу, розмежованого на суб'єктивне оповідання (наратор у першій особі) та об'єктивний показ («безособовий» розповідч у третій особі). У його класифікації налічувалося вісім наративних форм: редакторське всевідання (автор у ролі видавця-редактора — «Історія Тома Джонса, найди» Г. Філдінга), нейтральне всевідання (відсутність прямого втручання автора — «Контрапункт» О. Хакслі, «Тесс із роду д'Обервіллів» Т. Гарді), «Я як свідок» (анонімний периферійний персонаж з обмеженим знанням у середині історії, як-от Марлоу з роману «Лорд Джим» Дж. Конрада), «Я як протагоніст» (головний персонаж із власним поглядом — «Чужий» А. Камю), різне часткове всезнання (усунення «видимого» наратора — «До маяка» Віржинії Вулф), часткове всезнання (сприймання романного світу через часткове знання персонажів чи одного персонажа — «Портрет художника замолоду» Дж. Джойса), драматичний модус (драматизація психічного стану персонажа, застосування внутрішнього монологу, потоку свідомості — «Незручний вік» Г. Джеймса), камера (повне усунення автора, як у романі «Прощання з Берліном» К. Ішервуда, в якому головний герой зізнається «Я — камера, з відкритим об'єктивом, що реєструє буквально все, пасивно, без роздумів»). Проте в розумінні Н т науковців неодностайні Ф. Ван Россум-Гійон зауважили, що англійські та німецькі літературознавці вважають оповідь об'єктивною, коли оповідач (розповідч) уникає ауторіального втручання в наративні структури, натомість для французьких такі випадки є суб'єктивними. У 70-ті ХХ ст. Е. Лайбфрід застосував такі наративні категорії, як розгалужена на зовнішню і внутрішню розповідна (оповідна) перспектива та граматична форма, засвідчена оповіддю від першої або третьої особи. Найбільшим досягненням він вважав «позицію олімпійця», коли письменник у третій особі розповідає історію, де він відсутній як персонаж. В. Фюгер запропонував детальну дванадцятичленну Н т, додавши до відомих класифікацій глибинну оповідню (розповідню) перспективу, за допомогою якої визначається рівень сприйняття наратором наративної ситуації, що є центром орієнтації для чита-

ча Згодом він наблизив свою схему до класифікації Е Лайбфрйда, визначивши чотири типи з відповідними різновидами в кожному аукторіальний (ситуативний, гадалний, відмінний у кожному випадку, коли автор втрачає ознаку всевідання — твори В Теккерей), нейтральний (залежність від зовнішнього оповідача-«олімпійця», спостерігача, гіпотетичного оповідача, як у «новому романі» або у прозі Е Хемінгуей), Я-оригінальний (ретроспективний, симульований, загадковий оповідач — «Непойменоване» С Беккета), персональний, або персональний (застосування внутрішнього оповідача і третьої особи, присутність переважно у фантастичних жанрах спектрального типу «автора-перцептора», надленого «вищим знанням», медум-центральный тип, коли «автор-перцептор» переносить оповідь на медума, посередника, та медум-периферійний, коли «автор-перцептор» помічає інших, йому маловідомих, персонажів) Четверту категорію французькі дослідники називають актором Ф-К Штанцель обстоює такі нарративні поняття особа, внутрішня та зовнішня перспектива, модус, що спирається на традиційну антигетичність оповіді (розповіді) та показу Я Лінтвельд, враховуючи входження читача до романного світу, узагальнював різні Н т на підставі виявлення нарративного осереддя чи в оповідачеві (розповідачеві), чи в акторі, тому обґрунтував відповідно форми гетеродієгетичної та гомодієгетичної оповіді (розповіді), окреслив три типи нарративів (акторіальний, аукторіальний, нейтральний), з яких усі три присутні в першій формі, а перші дві — у другій Крім того, використавши концепцію Б Успенського, він вибудував своє бачення класифікації у перспективно-психологічному (фокалізація), часовому, просторовому та словесному (вербальному) аспектах Проблемі Н т присвячена монографія «Наративна типологія художньої прози Миколи Хвильового» (2003) Марти Руденко, яка розглянула принципи авторської і персональної розповіді першого та другого рівня, тобто позиції гетеродієгетичного наратора і наратора в екстрадієгетичній та інтрадієгетичній ситуаціях

Наративна траєкторія (англ *narrative trajectory*, від лат *narrare* розповідати, оповідати і *trajectory* той, що стосується переміщення) — сукупність логічно пов'язаних нарративних програм, яка залучає актанта, оскільки кожен її складник стосується актантної ролі У Н т адресант (відправник) виявляє свою компетенцію упродовж різних осей бажання, знання, зобов'язань, реалізованих у сюжетних лініях, загальної композиції твору

Наративне закінчення (англ *narrative closure*, від лат *narrare* розповідати, оповідати) — завершення оповіді, що збігається із розв'язкою, засвідчує її фінал, композиційну єдність Іноді Н з виразного епілогом Проте трапляються тексти без виразного Н з, як-от «Доктор Серафікус» В Домонтовича

Наративне повидомлення (англ *narrative report*, від лат *narrare* розповідати, оповідати) — повідомлення наратора його власними словами про висловлення (думки) персонажа

Наративне речення (англ *narrative sentence*, від лат *narrare* розповідати, оповідати) — речення, що охоплює щонайменше дві відмінні у часі ситуації (події), але описує ту, що відбулася раніше, вважається важливим доцільним знаком зумовлення наративу

Наративне твердження (англ *narrative statement*, від лат *narrare* розповідати, оповідати) — найпростіший складник дискурсу, незалежний від певного контексту розповідання, сукупність Н т може формувати розповідь Відом два різновиди Н т процесуальний (його представляють дієслова *робити, траплятися*) і статичний (дієслово *є*) Див **Акт, Подія**.

Наративний аналіз (англ *narrative analysis*, оповідання про щось і грец *analysis* розкладання) — різновид аналізу якісної інформації, отриманої шляхом неформалізованого інтерв'ю задля вироблення «формули», спільної для біографів та поведінки індивіда у певній ситуації, типовій для відповідних соціальних груп У Н а власне наративні (оповідь чи розповідь про події) і ненаративні (аргументи, оцінки тощо) чинники мають різне значення Власне наративні структури сприймають як ситуативно самостійні для самотності наратора Н а розпочинається із формального аналізу тексту, з якого усуваються всі ненаративні елементи У ньому виявляють змстові структурні сегменти, у яких ідеться про важливі етапи (колізи, драматичні повороти долі тощо) життєпису, здійснюють аналітичне абстрагування, за якого наслідки структурного опису відмежовують від специфіки конкретних етапів, виявляють домінуючі біографі, аналізують наявні знання, залучаючи до них виокремлені в оповіді ненаративні елементи з урахуванням їх функціональних орієнтацій, виправдань, витиснень тощо, виконують порівняльний аналіз із використанням настанов мінімального (збіг, схожість) і максимального (гранично абстрактна, суто формальна відмінність) контрасту Ці прийоми дають змогу з'ясувати базові характеристики біографічних процесів (біографічний проект, біографічна траєкторія, трансформація біографічної траєкторії, біографічний потенціал тощо), як у повісті «Тигролови» чи романі «Сад Гетсиманський» І Багряного Завершується Н а побудовою теоретичної моделі, що виражає найхарактерніші ознаки типових біографічних процесів Таку модель іноді використовують літературознавці при написанні літературних портретів, порівнянні творчості представників певного угруповання тощо

Наративний код (англ *narrative code*, від лат *narrare* розповідати, оповідати, франц *code*, з лат *codex* список постанов, збірник) — система норм, правил, обмежень, на підставі яких означається оповідь Н к не є монолітним, має тенденцію до варіативності, поєднання різних кодів, підкодів (герменевтичний, проаретичний, символічний, культурний тощо)

Наративний контракт (англ *narrative contract*, від лат *narrare* розповідати, оповідати і *contractus* угода) — порозуміння між наратором і наратором, між відправником (адресантом) і суб'єктом (адресатом), що закладає підвалини існування оповіді (розповіді), впливає на форму її вираження Класичним зразком Н к вважають збірник казок «Тисяча і одна ніч», у якому кожна розповідь Шехерезади розрахована на те, аби вибороти собі ще один день життя

Наративний медіум (англ *narrative medium*, від лат *narrare* розповідати, оповідати і *medium* щось середнє, проміжне) — субстанція вираження оповіді, за допомогою якої реалізується наратив У графічно оформленій розповіді середовищем Н м постає письмо, в усному — мовлення

Наративний реченнєвий компонент (англ *narrative clause*, від лат *narrare* розповідати, оповідати і *componens, componensis той, що складає*) — синтаксичний компонент, зміщення якого у часовій перспективі зумовлює зміни смислового тлумачення початкової розповідної послідовності Він, замкнений у певній позиції та наративний послідовності, на відміну від вільних чи обмежених реченнєвих компонентів, витворює основу наративу

Наративний світ (англ *narrative world*, від лат *narrare* розповідати, оповідати) — сукупність засвідчених мотивів у певній оповіді (розповіді) чи в її частині, що набули статусу очевидних фактів Розмежовують реальний Н с, що формує дійсність для індивіда в наративі, і можливий (відносний), який постає як процес світотворення цього індивіда, його уявлення, вивування, переживання, передбачення

Наративний терен (англ *narrative domain*, від лат *narrare* розповідати, оповідати) — сукупність рухів, притаманних персонажу З погляду семантики, Н т регулюється відповідною кількістю нормативів, встановлює рівень знання літературного героя, його пріоритети, шкалу оцінок певної ситуації Сукупність максим і правил мусить бути ідентичним Н т, онтологічно й епістемологічно однорідним, в іншому разі він виявляється фрагментаризованим або ціннісно гетерогенним

Наративні типи (англ *narrative* розповідь, оповідання про щось, грец *typos* відбиток, зразок, форма) — акторіальний, аукторіальний та нейтральні типи в межах компетенції наратологі Вікторія Сірук пропонує свій варіант Н т Див **Наратив**.

Наративність (англ *narrativity*, від лат *narrare* розповідати, оповідати) — ознака оповідного (розповідного) тексту, його подієвості, що сприяє аналізу текстів не лише з опосередкованою наративною інстанцією (роман, повість, оповідання, новела, байка тощо), а й з опосередкованою історією (вистава чи кінострічка), проявленою навіть невербальною балет, хореографія, скульптура, малярство, пантоміма, мальовничий краєвид, стан сну, гіпнозу, екстазу тощо Тому нині проблема Н викликає науковий інтерес не лише літературознавців, а й музикознавців та кінознавців, а також психологів (Н Стайн, К Гленн), набуває інтердисциплінарного значення Вона виявляє сукупність формальних і контекстуальних, інтертекстуальних, екстратекстуальних, інтратекстуальних властивостей, які характеризують їх та відмежовують від не-наративу Міра оповідності (розповідності) частково залежить від настанови, з якою вона задовольняє очікування адресата, фіксує орієнтовані у часі наміри прочитування тексту у перспективі (від початку до кінця) і в ретроспективі (навіпаки), конфлікти, складається з фрагментарних специфічних ситуацій та подій, їх значущості для людини

Наратизований дискурс (англ *narratized discourse*, від лат *narrare* розповідати, оповідати і *discursus* мркування) — тип дискурсу, що мстить висловлення (думки) персонажа у словах, що належать наратору Дискурс про вимовлені слова виявляється насправді відповідником дискурсу не про слова Поряд і з прямим і транспортованим (непрямим) дискурсом Н д, на переконання Ж Женнета, вважається одним із трьох способів реалізації висловлень персонажа

Наратований монолог (англ *narrated monologue*, від лат *narrare* розповідати, оповідати, грец *monos* один, *logos* слово, вчення) — вільний непрямий дискурс у контексті наративу, вираженого третьою особою, здійснюється, на відміну від психонарації, словами, що розпізнаються як притаманні персонажам певного твору

Наратологія (англ *narratology*, франц *narratologie*, від лат *narrare* розповідати, оповідати і грец *logos* слово, вчення) — теорія наративу, покликана досліджувати його специфіку, форму та функціонування, компетенцію, спільні та відмінні ознаки оповідей (розповідей), моделювання фабул, визначення відповідних типологічних рядів Термін запропонував Ц Тодоров Формування Н як наукової дисципліни сприяли дослідження французьких семіологів (К Бремона, А Ж Греймаса) наприкінці 60-х ХХ ст Вони критично переглянули структуралістську модель світосприйняття і розуміння мистецтва з погляду комунікативних уявлень про природу мистецтва, а також основних концепцій теорії оповіді початку ХХ ст, зокрема формальної школи (В Шкловський, Б Ейхенбаум, В Пропп), принципу діалогічності М Бахтіна, теорії «нової критики», неоплатонівської теорії (Чиказька школа Р Грейна, У Бута), теорії психоаналізу (З Фройд, К Берк, Ж Лакан), герменевтики та феноменології (П Рікер, Р Інгарден, Ж Пуле), структури міфу К Леві-Стросса, англо-американської типології техніки розповіді (П Лаббок, Н Фрідман та ін), німецької комбінаторної теорії (З Лайбфрід, В Фюгер, Ф-К Штанцель, В Кайзер), теорії читачького сприйняття (В Айзер, Х Яусс), дослідження структураліста Л Долежелла (Чехія), К Бартошинського (Польща), Ю Лотмана та Б Успенського (Росія) Н за спостереженням І Ільїна («Постмодернізм словник термінів», 2001), вважається межевою дисципліною між структуралізмом, що вважає художній твір автономним явищем, та рецептивною естетикою, схильною розціняти його у свідомості читача Він розглядає її як «трансформовану форму структуралізму», окреслює основні притаманні їй положення комунікативне розуміння природи письменства («відправник інформації — комунікат — отримувач повідомлення», тобто «автор — текст — читач»), знаковий характер комуніката і система застосування знаків щодо літературної дійсності Н трактують як спробу створити універсальну модель подієвих рядів у фольклорі та письменстві При цьому усвідомлюється зміщення наративу з жанру оповідання, повісті, роману як посередника між автором та читачем на висвітлення структури власне оповіді (розповіді) А Ж Греймас висловлював міркування про змістовність сюжету, що розгортається від зав'язки до розв'язки, подієві ряди якого мають «всі ознаки людської діяльності», підтверджують «одночасне утвердження непорушності» тексту, сприяють медації оповіді, надаючи світові «особистісного та подієвого виміру» Універсальна модель сюжету по-різному реалізується, зокрема, у новелі та в байці Н також усуває крайнощі щодо висвітлення розуміння специфіки письменства, при виробленні уявлень про художньо-комунікативну діяльність як процес, що відбувається на кількох наративних рівнях, з увагою до проблем дискурсу, теоретичних обґрунтувань різних оповідних (розповідних) інстанцій Комунікатив-

на природа літератури, а також кінематографа, маларства, потребує наявності мережі сплуквання (автор і отримувач повідомлення, канали транслявання художньої інформації), знакових особливостей повідомлення (комуніканта), зумовленості застосування знаків, співвіднесення із позалітературним довкіллям і традицією мистецтва Метою Н є з'ясування часо-просторового осередку формування фабули (що) та виявлення її відмінностей від інших знакових систем Наратологи також переконані, що художній твір передбачає сюжет (як), тому в ньому означено формальну структуру оповіді, що розкриває спосіб подання і розподілу оповідних подій, власне хронологічного й акронологічного викладу фактів, ситуацій, виявлення їх послідовності, детермінованості У Н йдеться і про способи подання цієї формальної структури в межах прямого чи опосередкованого діалогу письменника й читача До вузлого кола проблем, які досліджує Н, мінуючи рівень розповіді, належать можливість відношень між нею та нарративним текстом (наратування), висвітлення аспектів часу, способу, голосу Більшість науковців (Р Барт, Ж Женнет, В Шміт, Л Долежел, Дж Принс, Я Лінтвельт, С Четман, М Баль та ін) виявили та обґрунтували ієрархію оповідних інстанцій і рівнів, витлумачили своєрідність відношень між оповіддю (розповіддю), оповіданням та історією Предметом наукового осмислення вони обрали взаємодію безпосередньо не реалізованих у тексті, «понадтекстових» оповідних інстанцій на макрорівні художнього тексту загалом конкретний автор — конкретний читач, абстрактний автор — абстрактний читач, фокалізатор — імпліцитний читач У межах цього напряму сформувалися альтернативні пошуки аналізу дискурсу, представниками яких були пізній Р Барт, Юлія Кристева, М-Л Пратт, М Ріффатерр, Ж Курте, Л Делленбах та ін Вони зосередили увагу на мікрорівні окремих наочно зафіксованих у тексті дискурсів, що дає змогу уточнити стан наратора, нарататора, актора, тобто комунікативне поле формується на дискурсах, сформульованих наратором чи персонажами-акторами, яких він цитує, на підставі чого утворюється оповідь (розповідь) як частина романного світу, що має в основі історію (лігезис) Дискурсивний аналіз стосується кола питань про рефлексивність та інтертекстуальність художнього тексту Нині компетенція Н значно розширена, що зумовлене перенесенням функцій наративу з літературних теренів на несловесні Проблеми Н ґрунтовно вивчають сучасні польські (М Ясінська, Я Славінський, М Індик, К Бартошинський та ін) та російські (В Шміт, В Тюпа, Н Тамарченко, І Сілантьєв) літературознавці Найґрунтовнішим підручником сучасної наратології вважають працю «Наратологія» (2003) В Шміта Нині це коло питань стало об'єктом дослідження й українських літературознавців, зокрема у працях «Візія України в сучасній польській та українській романі» (Варшава, 1998) Оксани Веретюк, «Наративна типологія художньої прози Миколи Хвильового» (2003) Марти Руденко, дисертаціях «Наративні структури в українській новелістиці 80—90-х років ХХ ст (типологія та внутрішньотекстові моделі)» (2003) Віктори Сірук, «Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття» (2005) Оксани Капленко, «Повістева творчість Богдана Лепкого Типи нараці» (2006) Віри Качмар

Наратор (англ *narrator* — оповідач, від лат *narrare* — розповідати, оповідати) — фіктивний, створений письменником оповідач, повістяр, романіст, переважно один (зрідка кілька) на тому самому дегетичному просторі, що й наратор, до якого він звертається Н буває явним (експліцитним), всевідним, самосвідомим, впевненим Він формує об'єкт розповіді, власне художній світ може дистанціюватися від оповіді, персонажів і наратора Така дистанція може бути часовою, дискурсивною, інтелектуальною, моральною На думку польської дослідниці М Ясінської, «від того, ким постає наратор, який зв'язок єднає його з уявним світом, з постаттю реального автора, якою видається прийнята наратором концепція нараці, яке його ставлення до предмета оповіді (чи він його лише оповідає, чи також тлумачить, оцінює), як появляється або зникає в літературному творі [], залежить характер цілого, представленого в романі світу» Зв'язок Н з таким уявним світом може бути зв'язком інформаційним, інтерпретаційно-інформаційним, дигресійним, за якого ставлення оповідача до власних думок, почуттів, переконань важливіше, ніж зображуване довкілля Н постає екстрадегетичним чи інтрадегетичним (або, за термінами аналітичної психології, екстравертивним чи інтровертивним), гетеродегетичним або гомодегетичним і в останньому випадку може набувати ролі протагоніста («Я, Богдан » П Загребельного), бути важливим персонажем («Доктор Серафікус» В Домонтовича), другорядним («Одарка» Марка Вовчка), простим спостерігачем («Дім на горі» Вал Шевчука) Введення в науковий обіг поняття «Н» зумовлене потребою розмежувати терміни «персонаж» та «герой», усунути позитивно-негативні антиноми, що поступається перед багатоаспектною текстuallyною позицією оповідача Персонаж залежить від автора та реципієнта, хоч і є відносно вільним у епічному просторі, проявляється на фабульному та дискурсивному рівнях, виконуючи відповідні функції, або дві, або нараці Н виконує функції персонажа в оповідних ситуаціях, може впливати на них, наприклад у повісті «По́за межами болю» О Турянського, стає свідком у просторі гомодегетичного наративу («Кров по соломі» В Медведя), буває персональним, як у схожому на «шкатулку цитату», «сцену у сцені» мозаїчному романі «Щоденний жезл» С Пашковського Герой же реалізує засновану на моральних критеріях авторську ідею, може бути й негативним, відображаючи аксіологічний і теоретичний аспекти оповіді (розповіді) Н відрізняється від реального автора, особливо у випадках із завершеною історією, де пріоритету надано оповідачеві Так, Емма Андїєвська написала твори «Герострати», «Повість про добру людину», в яких відмінні неоднозначні Н, що наділені функціями акторів У творі може бути кілька Н, як у романі «Зона» А Кузьмевича, на який вплинули вивчення постмодернізму Н відмежованих від прихованого автора, який нічого не розповідає, хоча вважається відповідальним за вибір, розподіл, компонування зображуваних подій, виводиться з цілого тексту, а не відіграє ролі оповідача За таких умов він може бути максимально прихованим, таким, що не бере участі, як персонаж, у подіях, але визнаним у тематиці викладу («Гори як білі слони» Е Хемінгуей, «Вертепи» Л Бучковського) чи проясненим («Зачарована Десна» О Довженка) У квазіісторіях Н

є невиразною постаттю у недеталізованій події, перетвореною на об'єкт оповіді У творах, де відсутня історія, він сприймається як знеособлений персонаж на рівні актанта Інколи його семантичні характеристики набувають автономного значення, виконуючи роль одушевлених предметів, образів, символів, загадок, але вже не акторів, як в оповіданні «Натільній» Б Жолдака Проблема Н як центральної категорії нараторології не має остаточного розв'язання Так, французькі структуралісти переконані, що не існує позаособового наративу, Н втілює для них суто формальні моменти, коли оповідачу — «створеній фігурі, поширеній на весь літературний твір» (В Кайзер) протиставляється реальний автор На думку Р Барта, «наратор та персонажі насправді видаються «паперовими створіннями», ніколи не слід плутати автора оповідання (матеріального) з оповідачем цього оповідання» Натомість англійські та німецькі дослідники схильні до розмежування «особистої» (перша особа) оповіді з «позаособистою» (третя особа) Зокрема, С Четман у другому випадку замість поняття «Н» вживає термін «ноннаратор»

Наратор у драмі (англ *narrator* оповідач, від лат *narrare* розповідати, оповідати, і грец *drāma* дія) — постать оповідача у драматичному творі, який інформує, звертаючись до глядачів або інших дійових осіб, про події, що відбуваються поза сценою (батальні ситуації, вбивства, інтриги тощо), не завжди бере участь у конфліктах Таку роль в античному театрі виконував хор У реалістичній п'єсі Н у д відсутній, натомість він з'являється в епічному театрі Б Брехта

Наратування (англ *narrating*, від лат *narrare* розповідати, оповідати) — ведення оповіді (розповіді) з охопленням однієї чи кількох подій Н також означає дискурс, виявляє знаки в наративі, що кодують оповідну (розповідну) дію, її походження, призначення, контекст Н буває попереднім, симультанним, субсеквентним

Нарація (англ, франц *narration*, нім *Erzählung*, рос *повествование*, від лат *narrare* розповідати, оповідати) — оповідь, що по чергово розкриває одну чи кілька подій, відмінна від опису та коментаря Н вважається засадничим принципом епічних творів, виражена нейтральною лексикою, займенниками, дієслівними формами в третій особі («Чорна рада» П Куліша, «Кайдашева сім'я» І Нечуя-Левицького, «Без ґрунту» В Домонтовича тощо) та емоційно забарвленими словами за наявності форми першої особи, як у більшості оповідань Марка Вовчка Н визначає специфіку образної системи, фабули, персонажів, тла зображення, наративної ситуації та ролі наратора, що має вигляд актора або актора, стосується також формування оповіді (розповіді) про низку ситуацій, може бути апостеріорною, тобто такою, що зумовлена ними, як у класичній прозі, може передувати їм, як у предикативному наративі, збігатися в часі за симультанної Н, дистанціюватися в часі між двома подіями, наприклад в епістолярному жанрі на зразок «Памелі» С Річардсона або у спогадах («Капітанша» Т Шевченка) Можуть існувати дві або й три Н про події, котрі щойно відбулися, та віддалені в часі, як-от в історичному романі «Диво» П Загребельного, де зображення подане з різних часових перспектив (як і в романі «Дорична галерея» польського письменника Л Бучковського, в якому оповідь ведуть три

професійні історики) Трапляється оповідь (розповідь), базована на часі фабули, коли відтворюється певний «календар» подій, як у романі «Чого не гоїть вогонь» У Самчука, присвяченому художній хроніці УПА з авторськими відступами у минуле, філософськими роздумами про світ, у якому, за спостереженням Оксани Веретюк, час України співвіднесений з історичним часом Волині Поняття «Н», за Ц Тодоровим, засвідчує розповідь задля показу тих чи тих подій, а за Ж Рікардо, стосується дискурсу до розповіді, з яким співвідноситься власне Н та фікція Найменш виражена Н у ліриці та драмі, де вона може з'явитися як підпорядкований елемент її структури У постмодернізмі оповідь може заповнювати простір тексту, усуваючи з нього наратора, перетворюючись на висловлення, позбавлене суб'єкта, що характерне для прози польського письменника А Кусьєвича («Зона», «По дорозі до Коринфа»), де використані всі особові й безособові форми Н, що стосуються галицької України деякі з розділів побудовані за зразком драми, з діалогами, де наратор відсутній або немовби розчиняється у плутаних спогадах Аналогічна структура притаманна роману «Полтва» Р Андрияшика

Нарема (англ *narreme*, від лат *narrare* розповідати, оповідати) — визначальна функція оповіді (розповіді), кернер, ядро, за Є Дорфманом

Нарис (польс *oczek*, рос *очерк*) — художньо-публіцистична миметична нарація на документальній основі з поглибленою емпіричною достовірністю, в якій зображені справжні факти, події, конкретні люди За обсягом Н близький до невеликого оповідання чи новели, проте позбавлений завершеної фабули, яка означена здебільшого фрагментарно, характеризується відсутністю єдиної сюжетної лінії Важливі для Н є швидке реагування на злободенні вимоги сучасності, тому твори цього жанру межують із публіцистикою та художніми текстами У Н виражені соціально-політичний, побутовий, історичний, біографічний, психологічний дискурси, особливо актуальні в журналістиці Виокремлюють також портретні, подорожні, проблемні, науково-популярні Н, значне місце в яких відведено роздумам, соціально-економічному аналізу, обґрунтуванню, узагальненню висвітлюваного матеріалу, статистичним даним Своєрідним різновидом жанру вважають також наукові студії переважно гуманітарного характеру, що окреслюють пов'язані питання, як-от «Нариси історії української літератури» І Франка, «Начерки історії української літератури» Б Лепкого тощо Розвитку характеру через конфлікт із середовищем, характерному для художнього наративу, у Н з притаманною йому вільною композицією не завжди приділяють увагу Навіть художні ознаки цього жанру не усувають його тенденційної заангажованості (Н «Братиблизнята» О Стороженка, 1857) Н з'явився в арабській та європейській середньовічних літературах, як-от «Розваги витомленого мандряка по краях» Ідрісі (1100—65), написані за пропозицією короля Сицилії Роджера II, поширився в Англії XVIII ст (Р Стіл, Дж Аддисон, Ч Лем) Особливо популярними такі твори стали за доби реалізму, зокрема у доробку О де Бальзака, П де Кока, Ч Дікенса, І Тургенєва, М Салтиков-Шедріна, Г Успенського, Й Крашевського, І Франка, С Тудора та ін Таку жанрову форму використовували й письменники «розстріляного відро-

дження» «Землею українською» Б Антоненка-Давидовича, «Кос-Чагил на Ембі» М Йогансена тощо Н був характерний для літератури під час Другої світової війни (О Довженко, М Шумило, С Журахович та ін), у 50-ті ХХ ст позначений ознаками ілюстративності Звертались до Н у 60-ті (С Плачинда, С Колесник та ін) та у 80-ті ХХ ст (І Волошин, М Чабанівський, В Большак, Д Прилок, І Чендей, Р Федорів, О Дмитренко, В Яворівський та ін)

Нарисбець — автор нарису, письменник або журналіст, який звертається до цього публіцистично-художнього жанру

Наріччя — діалектний масив структурно споріднених говорів, який за фонетичними, граматичними, синтаксичними, лексичними особливостями відрізняється від нормативів загальноживаної мови В Україні налічують три Н північне (польське), південно-західне, південно-східне Основою сучасної української мови є середньодніпровський говір південно-східного наріччя

«Народ» — громадсько-політичний, науково-популярний журнал, що з'являвся у Львові і Коломиї (1890—95) за редакцією І Франка та М Павлика Виходив як видання Русько-української радикальної партії (до 1893) У «Н» друкувалися переважно матеріали з політичної, економічної, культурної проблематики, порушувалися питання емансипації жінок На його сторінках були вміщені «Австро-руські спомини» М Драгоманова, а також його «Листи на Наддніпрянську Україну», що викликали полеміку, в якій узяв участь Б Грінченко, написавши у відповідь «Листи з України Наддніпрянської» У часописі публікували й художні твори, зокрема вірші Леси Українки з циклів «Сльози-перли», «Невільничі пісні», поему «Молох» О Маковея, оповідання «Свиня», «Казка про Добробит», «Як то Згода дім будувала», фрагменти циклів «Тюремні сонети», «Жидівські мелодії» І Франка, оповідання «Лумера» Л Мартовича, літературно-критичні статті «Із поезій Павла Думки», «Професор Омелян Огоновський» І Франка), переклади тощо

«Народна бібліотека» — серія популярних книжок для широкого загалу (Чернівці, 1905—11), видання М Грабчука за редакцією Л Когута, А Веретельника З'явилося понад тридцять книжок різної проблематики, у них надруковано поему «Невольник» Т Шевченка, оповідання «Опришок», «Побратим» Ю Федьковича, збірку новел «Кидаю слова» Б Лепкого, повість «Двічі охрещена» Д Грушки, роман «Боротьба за право» К-Е Францоza, казку «Асирійський цар Асирхадан» Л Толстого та ін

Народна драма — п'єса, в якій відображено ментальність етносу, наприклад «Фуенте Овехуна» («Овече джерело») Лопе де Веги чи «Наталка Полтавка» І Котляревського Н д називають і особливий синкретичний жанр, фольклорну ігрову виставу, створену в народному середовищі й зіграну непрофесійними акторами Йдеться про обрядові, лялькові, акторські усні п'єси, а також про весілля, похорони тощо Обрядова драма давня за походженням, зберігає ознаки синкретизму, аграрної чи ловецької магії, тотемізму, сакралізації явищ природи, локальних звичаїв та вірувань, іноді — сміхової культури Найдавнішими персонажами зооморфних ігор, втіленням священної тварини були бик, коза, кінь, ведмідь, жу-

равель тощо Часто Н д пов'язували з астральними циклами, родинними традиціями Українці шанували тельця (тура), символ плідності та врожайності У греків тельць стосувався культу Діоніса Була поширена маска кози, яку використовували при розіграванні ритуального дійства смерті й воскресіння тотемного божества, відомого скандинавам, грекам (культ Діоніса), італійцям (сатурнали), вірменам, румунам, українцям, полякам, білорусам, росіянам, у традиціях яких збереглися сліди магичної функції (принцип *similia similibus*), помітної в аграрних ритуалах, наприклад колядуванні Специфічним синкретичним комплексом є відома українцям та румунам архаїчна, постійно оновлювана Н д «Маланка», що поєднувала різні зооморфні ігри («Коза», «Медвідь», «Коник», «Козак і коник» тощо), втілювалася у збірному образі Маланки, або Мелани («Наша Маланка в Дністрі воду брала», «Маланка-піддніпряночка» та ін), популярному в театралізованих дійствах, зокрема на Поділлі До Н д відносять також великодні, русальні, петрівчанські, обжинкові, весільні ритуали Твори цього жанру заклали підвалини професійного театру Так, із культових Діонісій постала антична драма У західноєвропейських народів були поширені вистави на Масляну, весняні ігри, які в алегоричній формі відображали боротьбу зими й літа, що в українців відповідає Стрітенню (кульмінація змагання між Білобогом і Чорнобогом) У Німеччині на основі Н д постав фастнахтшпіль як різновид народного фарсу, що поширився згодом в Італії, Франції (XV—XVI ст), позначився надоборку комедіографа Мольєра В Україні Н д реалізована в інтермедях та вертепах, у Польщі — у шопці, в Білорусі — у батлейці, у Росії — в петрушці Стійкою виявилася традиція Н д у драматургії країн Далекого Сходу (у Японії — обрядові польові ігри денгаку, мімічні ритуальні танці кагура) та Індії, де синкретизм майже не зазнав змін

Народна етимологія (грец *etymologia*, від *etymon* — основне значення слова і *logos* — слово, вчення) — переосмислення, відмінне від наукової етимології, адаптація людиною до рідної мови незнайомої, важкої для вимови запозиченої лексики, засвоєння її на основі структурної та артикуляційної подібності (секуція замість ексекуюція, острологія замість астрологія тощо) Термін запровадив Г Ферстман (1852), його аналогами є переінакшування, за Р Брандтом, підверстка, за В Далем У Н е може бути взяте до уваги значення слів, співвіднесені з дією, яку з ними виконують *кашлюк* (коклісн), *мазелін* (вазелін), *перемел* (пельмені) тощо Така практика аналогії, що виникає між паронімами, омонімами, рідше в полсемі, відома здавна Зокрема, книжники пристосовували до киеворуської мови багато важких для звичної вимови слів, як-от *крилос* замість *кирос*, *гієна* замість *геєна* та ін Трапляються й інші випадки мовного уподібнення Так, човен запорожців (*чайка*), назву якого узято з турецької мови, в народній свідомості асоціювався з однойменним птахом Лексема з первинним значенням видавалася не повністю зрозумілою, але її значення інтуїтивно вгадували, тому відбувалася не лише адаптація слова до мовних потреб, а й свідоме перенесення значень *димагогія*, *копیتال*, *миродер* тощо Н е притаманне оцінювання запозиченого слова, інколи протилежне в різних мовних середовищах Часто джерелом Н е є словник рід-

ної мови, за допомогою слів якого можуть утворюватися, наприклад, легендарні гідроними (*Чортотлих* — чорт *млікнув*) чи топоніми (*Томаківка* — томаківка), обгрунтовуватися назви звичаїв і свят (на *Маковія* ідять освячені коржі з маком, хоч назва пов'язана із мучениками *Маккавеями*) тощо Прийоми Н е використані в каламбурах «*Імажиністи*» — від слова «*і ми мажемо*» «*Реалісти*» — це, як ви сами догадуєтесь, письменники, що скинчили реальну школу й не склали конкурсу до полтехніки Так реалістами й залишилися » (Остап Вишня)

Народна символіка — символіка певного етносу, в якій зафіксована його ментальність Українська Н с поєднує язичницькі та християнські елементи, що витворюють синтез, виражений у національному світосприйнятті, звичаях, традиції, декоративному мистецтві, фольклорі У Н с виокремлюють, за спостереженням М Дмитренка, символи солярно-асотральні (космологічні), рослинного походження, тваринного походження, предметного походження, ди Н с охоплює всі сфери культури, впливає на художню літературу

Народна творчість — див **Фольклор**.

«Народна творчість та етнографія» — науково-популярний ілюстрований журнал Інституту українського фольклору та етнографії ім М Рильського НАН України Виходить раз на два місяці Таку назву має з 1957 Доги був відомий як «Народна творчість» (1939—41), сформований на основі часопису «Український фольклор» (1937—39) та «Етнографічний вісник» (1925—32) У журналі поряд із фаховими статтями були вміщені розвідки, присвячені аналізу фольклорних джерел творчості українських письменників «Народнопсенна ритмика в поезії І Франка» Ф Колесси, «Фольклор і міфологія в «Лісовій пісні» Лесі Українки» Т Борисюка, «Мотиви народних пісень у творчості Архипа Тесленка» В Півторади В оновленому часописі надруковані такі дослідження, як «Фольклор у ранній творчості Т Г Шевченка» В Скрипки, «Народні прислів'я і приказки у творах Г Квітки-Основ'яненка» О Скорик, «Осип Маковей і народна творчість» Ф Погребенника, «Максим Рильський — організатор дослідження народної творчості» І Березовського тощо

Народне віршування — система звукової організації поетичного мовлення, яка виникла у фольклорі на основі інтонаційно-нарративних принципів, що реалізувалися у дисметричному та метричному віршуванні, поєднані з музичним супроводом тексту У виокремленні жанрових різновидів пісенної творчості особливу роль відігравали ритм та наголос, за допомогою яких наголошувалися смислово значущі слова та словосполучення У фольклорі понині поширені три основні типи віршових форм розмовний вірш, або райошник (приказки, прислів'я, загадки, віншування, замовляння тощо, в яких фрази без чіткої метричної організації пов'язані переважно суміжними римами), нерівноскладовий (речитативний) вірш та пісенний вірш, використовуваний у ліричних, танцювальних та обрядових піснях Розмір пісенного вірша визначається кількістю складів у версі, членуванням їх паузами на частини (колина), метричні одиниці, а не будовою стопи, як у силабо-тонці Кожен пісенний рядок є рівноскладовим і симетричним, має однакову кількість складів та однакове членування

Таку структуру схематично позначають цифрами Зокрема, десятикладник багатьох колядок має два колна (5+5), одинадцяти-, тринадцяти-, сімнадцятикладники весільних пісень — три колна (4+4+3, 5+5+3, 5+5+7) На відміну від російської пісенної традиції, що тяжіє до тонки, український піснєвладає силабічність, що зумовлює її мелодійність, однак існують і змішані типи Найпоширеніший у Н в чотирнадцятикладник із цезурою після восьмого складу із суміжним парним римуванням, характерним для історичних та ліричних пісень, а також його варіант, відомий як коломийка, рядки якої мають чотири такти Пісенному віршу властиве строфічне розмаїття, зумовлене повторенням окремих сегментів строфи, пісенних колін, приспівів-рефренів на початку, всередині чи в кінці твору Двовірш здебільшого має ізометричні верси, рідше — гетерометричні Рима переважно парокситонна, хоч вживається й окситонна, і дактилічна Іноді спостерігається внутрішня рима «Через сад // на посад // істоньки носила, / Чом ко ми // не прийшов // еще-м тя просила» (3+3+6, 4+3+6) Н в властиві епанатори, конкатенації, риторичні рими, асонанси, рима має невироблену форму Специфіку Н в вивчали Ф Колесса («Музикознавчі праці», 1970), Б Якубський («Наука віршування», 1922), К Квітка (двотомні «Избранные труды», 1971—73), С Грица («Мелос української народної епйки», 1979)

«Народне слово» — літературно-мистецька, громадсько-політична ілюстрована газета (Лі, 1907—11), яка виходила тричі на тиждень за редакцією А Веретельника, М Курцеби, Є Турбацького та ін До авторського колективу належали Катря Гриневичева, Наталя Кобринська, Ф Колесса та ін Поряд із матеріалами освітянського та культурницького спрямування у газеті публікували твори Т Шевченка, Б Гринченка, Ю Федьковича, І Франка, В Саміленка, І Нечуя-Левицького, М Старицького, а також перекази творів Г де Мопассана, Марка Твена, М Богдановича, Я Коласа, М Горького та ін

Народний вірш — вірш, що має різні форми, розмір якого використовується у різних жанрах фольклору, може бути як дисметричним, так і метричним, засвідчувати збіг стопи і такту Існує три типи Н в — говорний (прислів'я, приказки, загадки тощо), якому властиві короткі мовні відрізки з парним римуванням, речитативний (історичні думи, балади, псалми, плачі), що характеризується як астрофічне, так і строфічнею структурою, наявністю (іноді відсутністю) рими, тончними та силабічними ознаками, наспівний (коломийки, ліричні, побутові, обрядові тощо пісні), надлений силабічною або силабо-тончною віршовою формою, римований, метризований (переважно двостопний)

«Народний стяг» — українське видавництво (Одеса, 1917—19), створене зусиллями І Липи та його сина Ю Липи Крім публіцистичних та науково-популярних книжок на зразок «Королівства Київського по проекту Бісмарка», «Гетьман Іван Мазепа», у ньому з'являлись художні твори «Казки про Волю» у чотирьох виданнях, казка «Лада прекрасна» І Липи, збірка «Приказки на москалів та німців» С Руданського тощо

Народництво — ідейно-просвітницький рух українських діячів за звільнення від соціального та

національного гноблення Виник у першій половині XIX ст в середовищі письменників, еволюціонував від романтичних, ексальтовано-культових трактувань народу як таємничої містичної сили («козакофільство» Харківської школи романтиків чи молодого П Кулиша, пропагована М Костомаровим ідея вродженого демократизму українців тощо), «балагульників» та платонічного «українофільства» Старої Громади до аналізу стану і причин втрати цим народом статусу суб'єкта історичного поступу й усвідомлення потреби культурно-просвітницького руху, який обстоювали П Чубинський, Б Грінченко, П Грабовський, О Кониський, Олена Пчілка, «корифей українського театру», «братство тарасівців» та ін Вважалося, що народ перебуває у «летаргічному» сні, його слід розбудити, відновити етноментальну пам'ять, сформувати втрачену національну свідомість Тому пріоритету надавали культурно-просвітницькій роботі, яка для безправних народів, на думку Б Грінченка, ставала «в деякі історичні моменти питанням життя, що може переважити всі інші, збираючи всі сили, які зостаються після неминучих змагань нашого фізичного існування» Така діяльність часто була обмежена, оскільки здійснювалася за несприятливих умов (Валуєвський циркуляр та Емський указ) Усвідомлюючи значущість національної ідеї, письменники-народники були переконані у важливості здобуття прав у мирний і чесний спосіб Така настанова відкривала їх від перейнятих ультрареволюційним ексцесмізмом, байдужих до проблем інших народів російських «народовольців», які акцентували на соціальній доктрині Н обрало обережну, лояльну тактику утвердження деонтологізованого простору українського народу Активнішими були галицькі народовці, однак їхньому рухові перешкоджала діяльність москвофільв Н виявилось історично необхідним і важливим для суспільного життя українців, впливаючи на громадськість, зберігаючи націю, культуру від остаточної асиміляції, заклавши основи національного усвідомлення Однак народницька ідеологія, яка підпорядковувала розмаїті духовні вияви української ментальності лише меті національно-соціальної визволення, була ригористичною, розглядала мистецтво з позиції корисності для позахудожніх інтересів Диктат соціальної дійсності відводив естетичним категоріям другорядну роль У такій утилітарній заангажованості був відчутний вплив європейського позитивізму, часто у формі вульгарного тлумачення соціальної критики Це позначилось на поглядах М Драгоманова, Івана Білика (псевдонім Івана Рудченка), С Сфремова та ін, які вслід за В Белінським сприймали естетичні цінності як «сибаритську насолоду» Поширене в той час «хлопоманство» («музикофільство») спонукало письменників до популяризаторського письма, ніби лише у спрощеній формі зрозумілого «темному» люду Така тенденція спричинила появу недовіри до інтелектуальних можливостей та естетичного смаку народу Н, набувши на межі XIX—XX ст охоронної функції та пасивістичності, притлумлювало творчий потенціал нації На думку М Сріблянського, ця демократична за соціально-політичною суттю течія обмежила свою діяльність на початку XX ст «м'явим домашнім культурництвом» Інерція Н пізніше зумовила появу «червоної просвіти» за доби «розстріляного відродження» й «Великої

літератури у період МУРу, у середовищі шістдесятників напрям був якісно оновлений у вигляді неонародництва

«Народні пісні для самолюбівих русинів» — літературно-фольклорний збірник (Л, 1883), що містить 145 історичних, соціально-побутових, обрядових, ліричних народних пісень та пісень літературного походження, як-от «Віють вітри» І Котляревського, «Мир вам, браття, всім приносім» І Гулашевича, «Не журися, мій хазяю» Т Падури, «Там, де Чорна гора» О Заclinського та ін

Народність — іманентна якість національного письменства, що засвідчує етноментальну та історичну сутність кожного народу, зафіксовані в його мові, культурі, психології Термін «Н» вперше застосував німецький філософ та письменник Й-Г Гердер, який розвинув спостереження Дж Віко про єдність поетичного з народним, маючи на увазі національну специфіку та самобутність художніх творів, що сформувався на основі історичного розвитку народу, наполягав на важливості звернення письменника до фольклорної спадщини свого народу Найдосконалішим вираженням народної свідомості Й-Г Гердер вважав пісню, вбачав у ній втілення достеменної Н, що має бути зразком для літератури У його збірнику «Голоси народів у піснях» були вміщені також твори деяких поетів, зокрема пісня із драми В Шекспіра Важливим є, на думку дослідника, історизм, тобто висвітлення митецьких творів у «дусі епохи», що дає змогу спостерегти, як народ «мислив, чого бажав і до чого прагнув, як він радів і куди вели його вчителі та його власні нахили» Миркування Й-Г Гердера розвинули німецькі романтики брати Ф та Й Шлегелі, Л Арнім, К Брентано, особливо брати Г та Я Грімм, які започаткували міфологічну школу, вважали першоосновою поезії міф, з якого розвинувся фольклор У цьому, за їх твердженням, полягала національна самобутність мистецтва, а в ній, вважали представники гейдельберзької школи та англійської «озерної школи», розчинявся поет Принцип Н у Російській імперії одним із перших проголосив представник української школи в російській прозі О Сомов у статті «Про романтичну поезію» (1823), наголосивши на значенні місцевого колориту, суголосного національній неповторності, вираженій у звичаях, мові, побуті З ним солдаризувався П В'яземський («Розмова між видавцем та класиком []», 1824) О Пушкін зазначав, що «клімат, спосіб правління, віра дають кожному народу особливу фізіономію, яка більшою або меншою мірою відображається у дзеркалі поезії Трапляється спосіб думок та переживань, трапляється чимало звичаїв, повір'їв та звичок, притаманних винятково певному народу» Тенденція Н у слов'янських країнах набула форми зумовленого культурно-просвітницьким рухом слов'янофільства, найповніше вираженого в діяльності чеських будителів, а в російському варіанті — у панславізмі, що збігався з офіційною Н або перетворювався на радикальне «народовольство» Поняття «Н» часто набувало соціологічного, етнопсихологічного, а не естетичного значення, що потребує коректного його вживання Ідея Н «як головна чеснота будь-якого красною письменства» в українській аналітичній свідомості пов'язана з раннім періодом народництва і полягала, за спостереженням М Костомарова (1844), у «достеменному зоб-

раженні свого, рідного, з усім карбом національного характеру» Т Шевченко у передмові до другого видання «Кобзаря» (1847) наголошував «Щоб знати людей, то треба пожити з ними А щоб їх описувати, то самому треба стати чоловіком []» Розуміння Н не обмежувалося етнографічним реалізмом, побутовизмом, натуралістичною описовістю Етнопсихологічний чинник пов'язували із загальнолюдськими цінностями, особливого значення надавали принципу самтожності народу Н, будучи фундаментальним поняттям народництва, відігравала конструктивну роль у культурно-просвітницькому русі XIX ст, стала важливим ідейно-художнім орієнтиром письменства, яке формувало її концептуальні засади відповідно до завдань відродження українського народу Така практика використовувала європейський гуманітарний досвід, започаткований І-Г Гердером, зокрема його вченням про національну окремість літератури, закоринено у фольклор Це утверджували романтики, спростовуючи космополітичні моделі класицизму, а також реалісти, хоч і керувалися відмінними від романтиків стильовими настановами, прагнули «демократизувати» зміст і форму своїх творів, адресованих широкій аудиторії Водночас Н не мала однозначного тлумачення І Нечуй-Левицький не розрізняв поняття «реальність», «народність», «національність» Це зауважив І Франко, який пізніше вказував на утилітаризм народників у ставленні до художньої дійсності, під впливом яких перебував і він на ранньому етапі творчості Найпоширеніше цю тенденцію обстоював С Єфремов на початку XX ст, коли Н уже зазнала догматизації Пишучи «Історію українського письменства», він у літературі вбачав лише «прояв життя нашого народу, за все голосніший одгук інтересів широких мас людності», відкидав неприйнятний для нього «вузький естетичний принцип», за основу аналізу взяв «принцип громадського слугування письменства народowi» Дискурс Н зводився до ідейно-тематичного висвітлення художніх текстів, популярського спрощення мистецтва, до розуміння художніх творів пересічним читачем із невиробленим естетичним смаком Такою позитивістською методологією скористалась і марксистсько-ленінська критика, яка, однак, звинуватила С Єфремова у «буржуазному націоналізмі» Ю Шерех вказував на двозначність поняття «народ», «народність», що могли означати «націю, часом простолюди, а часом населення», це дозволяло вдаватися до їх підміни, коли «оголошувалося якесь літературне явище антинародним, бо його не розумів простолюди, а далі виходило, що проти цього явища треба мобілізувати органи безпеки, бо воно антинародне, отже, загрожує нації» Н інколи безпідставно ототожнюють із масовою літературою, з егалітарністю, яка заповнює нині художній простір, дискредитуючи достеменно мистецтво

Народно-епічна драма — синтез народної та епічної драм, джерелами яких є народний епос і міф, наприклад драма-дума «Град князя Кия» О Коломійця

«Народное чтение» — журнал видавця М Лермантова за редакцією О Оболенського, Г Щербачова (Петербург, 1859—62) Іноді на його сторінках з'являлися твори українських письменників, зокрема «Хустина» («Чи то на те Божья воля?»), «Якби мені черевки», «Не вернувся із походу», «І багата я», «Одна я, одна» Т Шевченка, «Надя», «Саша»,

«Катерина» Марка Вовчка, «Повість про Південну Русь» і стаття «Нащадки задніпровських гайдамаків» П Кулша

Народно-поетична творчість — див **Фольклор**.

Народівці — видгалуження народництва в Україні другої половини XIX ст, представники галицької, буковинської, закарапатської творчої інтелігенції, які, протиставляючи себе москвофлам, запроваджували викладання у школах рідною мовою, засновували україномовну пресу, досліджували фольклор та етнографію тощо Н організували діяльність «Просвіти» (Львів, 1868), почасти «Руської бесиди» (Чернівці, 1869), що сприяли формуванню покоління національно свідомих українців Н об'єднувалися навколо видання «Вечерниці», «Мета», «Нива», «Русалка», але основним їх виданням став спонсорований надніпрянцями журнал «Правда» У ньому друкувалися не лише західноукраїнські письменники, а й М Драгоманов, П Кулша, О Кониський, І Нечуй-Левицький, М Старицький та ін Літературна дискусія, що відбулася на сторінках «Правди», мала розголос у суспільстві, вплинула, зокрема, на погляди учасників студентського гуртка «Січ» Ідеологами Н вважають О Партицького, Д Тянчакевича Активну участь у цьому русі брали С Качала, Ю Лаврівський, І Борискевич, К Устиянович, С Воробкевич, В Пашкевич (син М Пашкевича), К Климкович, Ф Заревич, К Горбаль, а з кінця 70-х XIX ст — В Барвинський, А Вахнянин, Ю Романчук, О Огоновський, О Терлецький, В Навроцький та ін Зусиллями Н було створено Літературне товариство імені Тараса Шевченка (1873), реорганізоване в Наукове товариство імені Тараса Шевченка (1892), а також Руське товариство педагогічне (1881), що мало свій часопис «Учитель» та ілюстрований двотижневик для дітей і юнацтва «Дзвінок» За їхньою ініціативою виходив журнал для селянства «Батьківщина» (1879), для інтелігенції — «Діло» (з 1880) Анטיукраїнська діяльність москвофлів спонукала Н заснувати в 1880 власну політичну організацію — Народну раду Світоглядна концепція Н була сформована з урахуванням критично переосмислених ідей слов'янофільства, романтичного розуміння народності, філософії Г-В-Ф Гегеля, Ф-В-Й Шеллінга, настанов культурно-історичної школи Внутрішні розбіжності та соціалістичні віяння зумовили під впливом М Драгоманова відмежування від Н деяких їх радикально налаштованих представників, зокрема І Франка, М Павлика, Є Олесницького, Т Окуневського, О Терлецького Н прагнули порозумітися з австрійською та польською владою, тому в 1890 Ю Романчук, А Вахнянин, О Барвинський уклали угоду з намісником Галичини графом К Баден та польською адміністрацією про співробітництво, оголосили так звану «нову еру», запровадивши п'ять національних шкіл, три гімназії, фонетичний правопис, започаткувавши кафедру української історії у Львівському університеті і реформувавши Наукове товариство імені Тараса Шевченка Такі кроки здійснювалися ціною відмови частини українців від статусу суб'єкта історичного поступу Поширення руху Н на Буковину пов'язане з діяльністю вченого, педагога, громадсько-політичного діяча С Смоль-Стоцького Тут у середині 80-х XIX ст вдалося подолати засилля москвофлів було запо-

чатковане видання часопису «Буковина», функціонуванню якого сприяли Ю Федькович та О Маковей, а також Є Пгуляк, І Тиминський, О Попович На Закарпатті Н, очолені Л Чопеєм, вивчали переважно мовно-літературні проблеми, перманентні відродження, завдяки зусиллям А Волощина, Г Стрипського, Ю Жятковича у 1939 завершилися проголошенням незалежної Карпатської України Спроби знайти альтернативні Н види діяльності були втілені у діяльності Русько-української радикальної партії (1890), Української соціал-демократичної партії у складі однойменної австрійської (1899), участь у формуванні та роботі яких брали соціально та національно заангажовані письменники І Франко, М Павлик, М Грушевський, Ю Романчук, Ю Бачинський, В Стефанік та ін Проте після розколу Русько-української радикальної партії частина її представників знову повернулася до ідей Н, утворивши в 1899 Українську національно-демократичну партію Н Галичини, Буковини та Закарпаття були причетними до формування Українських січових стрільців (УСС), проголосили Західноукраїнську народну республіку (ЗУНР), брали участь у національно-визвольних змаганнях

Нарріто — японські молитви, поширювані з VII—VIII ст ченцями у ритуалах синто для культових та палацових потреб, вплинули на давню та нову поезію Сходу

Нартський епос — героїчний епос кавказьких народів (осетинів та адигейських народів адигейців, черкесів, карачаївців, убихів), поширений у прозовій та віршовій формах Осетинські виконавці співають текст речитативом у супроводі гри на двострунній скрипці або дванадцятиструнній арфі Адигейці заспівують хорівий супровід Елементи Н є відомі також балкарцям, чеченцям, інгушам, абхазам, грузинським сванам Основою Н є є аланський епічний цикл про плем'я богатирів-нартів, яке жило у VII—IV ст до н е, боролось з драконами, сильнішими від людей потворними велетами, лихими князями-алдарами (осетинська версія) чи гвалтвниками-орстгойцями (інгушська версія) Н є складається із циклів, у яких ідеться про прабатька Уризмага та праматір, мудру чарівницю Сатану, або Сатаній-Гуашу (осетини), що мала сто синів і вродливу дочку Гунду Ї влада над дітьми була необмеженою Особливо вона опікувалася молодшим сином Сосланом (осетинці), Созруко (адигейці), Сазриквою (абхази), який із каменя був перетворений на дитину Загартований у горні коваля Аймар-ійж'і, Сазриква, надлений рисами культурного героя, приборкав коня Бзоу, що став його вірним побратимом, неодноразово рятував своїх братів від лиха, хоч вони ненавиділи його і відправили до потойбіччя Там герой знищив дракона (алугшапа), який загарбав водні джерела, і здійснив свій головний подвиг — викрав вогонь у велетнів-людодів (адау) Сазриква загинув тільки тоді, коли мати, як зазначено у пізніших версіях Н є, непомітно зникла Задрісні брати, вивдавши у відьми його вразливе місце — незагартоване коліно, за яке коваль колись тримав героя своїми щипцями, скинули з гори величезний бескид, пропонуючи Сазрику відбити його тим коліном До героя перед смертю зібralися вовки, ворони, голуби тощо, одних він благословив, інших прокляв Ранні версії Н є засвідчували сильні матриархальні звичаї серед горців, які поступово слабнули

Пізнійше сказання, як-от про Нарджгеу, який викрав красуню Гунду, зображали раніше всесліяну Сатану лихого, підступного, мстивого жінкою Героями осетинського епосу стають також Хаміц, Батраз, Сірдон, Ацамаз, імена яких мають іранське походження Прабатьком нартів, за деякими варіантами, вважається Уаргаг, батько близнят Геара та Гсартага Термін «нарт», очевидно, утворений за принципом побудови осетинських родових імен, деякі сюжети епосу осетинів аналогічні з побутом їх предків — скитів, ім'я Сатана пов'язують із іменем аланської принцеси Астенік, мудрість і вроду якої, за свідченням Мойсея Хоренського (V ст), оспівували вірменські поети Ім'я Сослан було відомим в Осетії у XII ст Ім'я Батраз утворено зі слів Батир-ас — «наш (аланський) богатир» Такі спостереження дають змогу припустити, що Н є походить зі скіфської доби VII—IV ст до н е Перші записи Н є в XIX ст здійснили В Цораєв, брати Шанаєви в Осетії, Шора Ногмов, Казі Атажукин — у Кабарді, у XX ст з'явилися публікації зведених текстів (1948, 1957, 1962), які вивчали В Миллер, Г Дюмезіль, А Абаєв Пам'ятку літератури українською мовою переклала Варвара Чередниченко

Наскрізний образ — персонаж, троп, мотив тощо, які домінують у фольклорному чи літературному творі, наприклад, образ козака у народних думках, «зайвої людини» у прозі М Хвильового, В Підмогильного та ін, метафора сонця у ліриці І Драча

Наслідкування — різновид рецепції, свідоме чи мимовільне використання автором зразків фольклору, художньої літератури для оформлення власних думок, трансформованих стилістики манери, способу викладу матеріалу іншого письменника Автор зазвичай не приховує наближення свого твору до зразка, використовуючи, наприклад, авторське підкреслення у вигляді заголовка Н має градаційні ступені, може бути учнівським, пояснюватися модою, засвоєнням, створенням нового тексту на певній інтертекстуальній основі Зокрема, представники української школи в польській поезії наслідували поезику українських народних дум у власних думках, думках та поемах Романтики використовували у своїй творчості мотиви та систему художніх засобів фольклору («Вій» М Гоголя, «Розставання» Л Боровиковського, «Тополя» Т Шевченка, «Марко Пекельний» О Стороженка тощо) Н може формуватися на поемічній основі Леся Українка у драматичній поемі «Камінний господар» запропонувала жіночу інтерпретацію вічного образу Дон Жуана, яка відрізнялася від чоловічого його трактування О Пушкіним («Камінний гість»), Мольєром, Тірсо де Моліною та ін У Н можуть бути змальовані події, що видаються передсторією події зразка Так, «Золото з Порто Белло» А Д Х Сміта сприймається як передбачення раніше написаної повісті «Острів скарбів» Р Л Стівенсона Різновидом Н можна вважати також засвоєння віршової техніки, схем побудови наративних чи драматичних композицій, а також трагедії, іноді містифікації Н відрізняється від запозичення, бо зберігає лише загальні ознаки першотвору, та від навчання, тому що зумовлене намірами рецепіента, а не джерела, тобто іншого автора, твори якого, стиль та манера мислення є зразком Так, А Тесленко розпочинав свій творчий шлях із невдалого Н («Ночь на Івана Купала в с Харьковцах», «На досвітках») «Вечорів на

хуторі коло Диканьки» М Гоголя Чимало Н було написано на вірш «До Мельпомени» Горація, відомий у багатьох варіантах під назвою «Пам'ятник», автори яких (Г Державин, О Пушкін, В Брюсов, М Рильський) переосмислювали думку римського попередника «Смерті весь не скорюся» У Т Шевченка також відносяться Н, наприклад, «Подражаніє Іезекилю», «Подражаніє Едуарду Сові», «Давидові псалми» Іноді Н стає масовим явищем на початку 60-х ХХ ст багато молодих поетів, перебуваючи під впливом лірики В Симоненка та І Драча, вдавалися до клішування їхньої образної системи Слпє Н перетворюється на епігонуство, бездумну імітацію, втрату самобутності письменства, дискредитацію зразка, що характеризує пошвєчєнківську поезію, гостро критикувану М Драгомановим Близькими до Н видаються переспіви та стилізація, пародія Проблема Н стала засадничою щодо категорії мімізису, обґрунтовуваної піфагорійцями, Платоном, Аристотелем, перетвореною на базове поняття європейської поезити, яка домінувала до середини ХVIII ст Невдовзі значення Н у творчості знизилося, поступившись свободі самовираження, настанові ініціативного освоєння інтертекстуальних пластів минулого й продуктивному диалогу різних історико-літературних періодів

Наспів — мелодія, призначена для вокального виконання, має типологічно завершену музичну форму в пісенних жанрах, призначається для організації структурного оформлення ритмічних одиниць В усій народній творчості відомі версії (відповідність мелодії віршовому рядку), строфічний (від однієї строфи до кількох куплетів) та астрофічний (думи) різновиди Н Він може бути типовим, призначеним для інтонавання різних за змістом, але спільних за метою виконання пісень Поширена також наспівформула з особливим семантичним та експресивним навантаженням як різновид типового Н, яка утворилася на підставі художнього узагальнення первинної інтонації, пов'язаної з магчєними дієствами та календарними, рідинними обрядами

Наспівний вірш — інтонаційний тип вірша, відмінний від говірного та ораторського В Ейхєнбаум виокремлював три його різновиди Найпростіша (перша) форма — куплетна, в ній кожна строфа синтаксично завершена, інтонаційно незалежна від інших Друга мала складнішу пісенну форму, виражену формулою «тема — реприза — тема» Найскладнішою є третя, романсова, в якій загальний інтонаційний лад, пов'язаний здебільшого з емоційним напруженням, поєднує низку строф, передбачає катарсис на зламі теми та інтонаційного руху Найчастіше романсовий вірш виявляється реченням-періодом, де кожна строфа представлена підрядним реченням, а кінцівка — головним Тематична композиція у Н в має не логічну, а емоційну основу з посиленням чи послабленням емоційним напруженням, стилістичними фігурами Творам цього жанру властиве гармонійне поєднання мелодики, темпу й динаміки Структура Н в зазвичай симетрична, оскільки збігаються синтаксичне та ритмічне членування, інколи вживаються енкамбемани, верси охоплені строфами, поділеними навпал на тематичні та ритмо-інтонаційні групи, образність передають паралелізми, анафори, епіфори, симплєки тощо Інтонаційно-синтаксичний лад упорядкований, система пауз адекватна строфіці, пере-

дається пом'якшенням тембру голосу та сповільненням виголошування, що надає звучанню темпової пропорційності, методичності порівняно з говірним віршем, який відтворює інтонацію живого мовлення В українській поезії Н в почали освоювати поети Харківської школи романтиків, розвинув Т Шевченко Особливо популярний він в інтимній ліриці, філософських медитаціях У російській версифікації так інколи називають тактовик, що імітує народний вірш (І Рукавишников)

Наспівний метод декламації (*grecy methodos sposib piznannya i lat deklamatio vprava u krasnomovstvi*) — спосіб виголошення фольклорного чи художнього твору, що використовується, зокрема у говірному вірші, в якому спостерігається відносно точне мелодійне тонування лише в місцях основних наголосів За м д виявляються сталішими не тільки мелодія, а й тривалість певного звуку

Натака (*санскр nataka*) — жанр класичної індійської драматургії, основою якого є інтертекстуальні ерзи міфу, епосу, історії («Шакунтала» Калідаси, «Наступні дні Рами» Бґавабхути) Н виконують п'ять-десять акторів, які грають типових героїв (переважно богатирів божественного чи царського походження та закаханих у них героїнь), використовуючи комічні прийоми Під час антрактів розігруються інтермедії

Нативізм (*англ native pidний, австрон-ний*) — літературно-культурний рух американського романтизму, започаткований у 20—30-ті ХІХ ст, що полягав у художньо-філософському осмисленні природи, звичаїв, історії Америки, відбувався як зустрічна хвиля європейському напрямку, яка відображала потребу самоідентифікації письменства Нового світу Н формувалася під впливом книги «Демократія в Америці» (1838) А де Токв'єля Найповніше виражений у творчості Дж Фєнморє Купєра («Слдопит», «Людцан», «Червоний корсар», «Морська чарівниця»), Г Мєлвілла («Білий бушлат», «Мобі Дк»), В Сіммєса («Гай Рівєрс», «Гончі кордони»), Джекє Лондона («Воля до життя») та ін Ідеї Н не сприймав, зокрема, О Холмс, автор поеми «Ураня»

Натхєнєня — піднесений настрій, захоплення, особливий стан (осєянєня) письменника у творчому процесі

Натура (*лат natura природа*) — природа, об'єктивна дійсність, вроджена вдача людини, реальні явища, які використовуються у мистецтві як модель Поняття запроваджене за античної доби Термін вказує на предмет художньої імітації, по-різному трактований у поетиках різних епох У давньогрецькій та давньоримській естетичі Н означала природне довкілля що переобтяжувало людину (*natura naturata*) і водночас було джерелом її життєвої і творчої сили (*natura naturans*) Такими настановами керувалася європейська художня та аналітична свідомість Н як незмінну властивість речей і явищ, зразок творчості обстоювали класицисти, які канонізували погляди Аристотєля, натомість представники рєнєсансу сприймали її як конкретну, засвоєну безпосереднім досвідом даність, індивідуальну й неповторну Просвітники вбачали у нї типовє, репрезентативне, повторюване, зумовленє розумом явище Митцї рококо обґрунтовували принцип наслєдування шляхетної природи, що приносить насолоду Роман-

тики прагнули узгодити Н з особливстю її артистичної інтерпретації, надавали пріоритету креативному началу на противагу імітаційній традиції. Такої думки дотримувалися і модерністи, які прагнули створити іншу дійсність, рівну Н. Це поняття було настановою «зображення життя у формах життя» у реалістів, з ним ототожнювали мистецтво натуралісти. Однак спроби якомога повнішого наближення художньої творчості до Н часто оберталися майстерним ілюзіонізмом, продукуванням нових муляжів, за позірної точності далеких від достеменної природи.

Натуралізація (франц. *naturalisation*, від лат. *naturalis* природний) — засоби, за допомогою яких реципієнт, передусім читач, художнього твору співвідносить його з уже відомою моделлю дійсності. Н зазвичай орієнтована на адресата, натомість мотивація — на автора.

Натуралізм (франц. *naturalisme*, від лат. *natura* природа) — літературний напрям, що виник у Франції у 70-ті XIX ст., невдовзі поширився у письменстві Західної Європи та США (творчість братів Ж та Е Гонкурів, Е Золя, А Сєара, Л Еннка, певною мірою М Крайцера, Г Гауптмана, Ю А Стріндберга, Г Ібсена, К Гамсуна, Ф Норріса та ін.) Його характеризують об'єктивістське, фактографічне відтворення довкілля, тяжіння до ілюзійного мімесису, пояснення зумовленості характеру людини соціально-біологічними чинниками, зображення «грубих шматків життя». Цим Н відрізнявся від близького йому реалізму, який визнавав вплив на особу соціально-матеріального оточення. Н протистояв не лише інерції романтизму, а й тенденціям містицизму, католицизму, обстоював потребу «наукового погляду» на життя з його часто грубими формами. Е Літтре вбачав у Н ознаки античного епікурейства («Словник французької мови», 1863—72). Сучасного значення цьому поняттю надав художній критик XIX ст Ж А Кастаньєри у статті, опублікованій на сторінках «*Curee de dimanche*» 13 вересня 1863, аналізуючи полотно Г Курбе, які протиставив картинам Е Мане. Цей стиль вплинув і на малярські роботи П Деляроша, Ф фон Уде, М Пимоненка та ін., а також на театральне мистецтво, про що йшлося у збірці статей «Натуралізм у театрі» Е Золя, менше — на музику (А Шенберг). Е Золя, переосмислюючи досвід Е Сю, Г Флобера («Я вважаю, що велике мистецтво повинно бути науковим і безособовим»), Шанфлері, окреслив програму Н у передмові до «наукового роману» «Тереза Ракен» (1868), обгрунтував її у книгах «Експериментальний роман» (1880) та «Романісти-натуралісти» (1881), вимагаючи від письменства по-науковому точного зображення життя, абсолютизував принцип аналізу та верифікації знань, основою яких є ретельне спостереження. Так, пишучи роман «Людина-звір», де йшлося про машиніста, він певний час працював на локомотиві. Його проект відображений у двадцятитомній серії науковоподібних романів «Ругон-Маккари, природна і соціальна історія однієї родини в добу другої імперії», яку І Франко назвав «колосальною працею на могилі Наполеонівського царства», зауваживши, що «не все в тій піраміді тривкий граніт», що трапляється там «протий псковець, є й згущене болото», «фальшиві перспективи». У передмові до неї Е Золя зазначав «Картина, яку я маю, є простим шматком дійсності як вона є». Він вва-

жав, що реалізм «звужував художньо-літературний кругозір» і тому мав би неминуче витіснитися «ширшим». Н Його творчий досвід поглибили представники групи Медани (П Алексіс, Ж К Гюїсман, Г де Мопассан), які опублікували свої твори у збірнику «Меданські вечори» (1880), та А Доде, О Мірбо, Ж Ренар, що мали світогляд, близький до її настанов. Натуралістичну естетику розробляли також засновники культурно-історичної школи І Тен, Ф Брюнет'єр, брати Ж та Е Гонкури. Її художня концепція як заперечення традиції романтизму формувалася на основі позитивістської філософії О Конта та експериментальної фізіології К Бернара («Вступ до експериментальної медицини»), дарвінізму, сциєнтичних настанов, що мали універсальний характер. Важливими були уявлення, за якими все сутнє ототожнювалося з природою за одночасного невизнання її як частини буття та несприйняття надприродних сил. Натуралісти прагнули зробити мистецтво подобою науки. Тому їхні твори стали «клінічним документом», історією спадкової хвороби, протоколом судової експертизи. Натуралістичний дискурс перетворився на описово-експериментальний, поширений у механістичному природознавстві середини XIX ст. Це спричинило появу антихудожності всі персонажі (робітники, селяни, пралі, солдати, лікарі та ін.) поставали як усереднені образи, хоч і відігравали ролі жертви чи стихійних бунтарів «Майстер Тіме» М Кретца, «Декласовані», «Пекло» Дж Гессіна тощо. Прагнення перетворити художній твір на точну копію факту оберталося його детальним описом, обстоюванням. Е Золя («Про роман», 1888) Своєю специфіку Н виявив у німецькому письменстві (брати Г та Ю Гарти, Й Шлаф, М Конрад), в якому обстоювалося гасло «Мистецтво має тенденцію знову стати природою», проголошене теоретиком напрямку А Гольцом. Тому відкидалися спроби організації матеріалу, нехтувався сюжет, акцент робили на вульгарності й сатиричності зображення, фрагментарності та «потоці свідомості», приділяли увагу технічним, побутовим, професійним аспектам, обстоювали максимальну зумовленість матеріальною дійсністю, поєднану з інтересом до фізіологічно-інстинктивної природи. В англійському та американському письменстві поширилася локальна «література хатин» (Дж Мередіт, Дж Гессінг, С Крейн, С Батлер, А Беннет, Ф Норріс та ін.), проаналізована Г Брандесом («Натуралізм в Англії», 1875). Відомі Н відчутний у творах угорських прозаїків Ж Юста і З Турі. Захоплювалися ним у Польщі, що позначилося на критиці А Сигтінського, С Віткевича, прозовому доробку А Грушецького, А Дигасинського, З Нідзвідського, повісті «Каська-Каріатида» (1887). Г Запольської Вона, взявши за епіграф слова І Красицького «Пиши, що бачиш, цнота правди не лякається», переносила ідеї дарвінізму на суспільні відносини, зверталася до табуованих тем, зокрема до сексуального інстинкту, венеричних хвороб («Про що не говорять», 1909, «Про що навіть думати не хочеться», 1914). Польські натуралісти гуртувалися навколо редакційного письменника А Грушецьким тижневика «Путник» (1884—89). Н викликав певний інтерес у представників «Молодої Польщі», передусім в І Данбровського, який використовував документальні матеріали, трактуючи їх як запис свідомості героїв літературного твору («Смерть»), а також С Жеромсько-

го чи В. С. Раймонда. Різновидом напрямку можна вважати також російську натуральну школу та італійський веризм. У російській літературі програму Н. розробляв П. Боборикін («Європейський роман XIX ст.», 1900). В українському письменстві Н. не прищепився, хоча справив незначний вплив на творчі пошуки О. Кониського, Олени Пчілки, Б. Грінченка, Т. Зіньківського, Наталі Кобринської, І. Франка, який у своїх літературно-критичних студіях досліджував стильові особливості напрямку («Еміль Золя, його життя і писання», 1898; «Влада землі у сучасному романі», 1891 тощо). Можливо, франківська теза про науковий реалізм з'явилася під впливом Н., адже ні автор натуралістичних бориславських оповідань («Борислав. Картини з життя підгірського люду»), повісті «Воа constrictor», ні М. Драгоманов не розмежували Н. та реалізм. Леся Українка, використавши деякі прийоми Н. у драмі «Блакитна троянда», вказувала, що за ілюзорною правдою факту натуралісти не бачили художньо узагальненої правди, обмежуючи поетику лише «пошуками фактичної правди». Особливий інтерес до Н. характерний для творчості В. Винниченка: експериментальна проза («Краса і сила», «Що більше за нас»), драматургія («Дизгармонія», «Великий Молох», «Memento», «Брехня», «Чорна Пантера та Білий Медвідь»), романи («Рівновага», «Чесність з собою», «По-свій», «Божки»). Особливістю Н. було те, що він немовби «демократизував» мистецтво («Пастка» Е. Золя, «Жерміні Ласерте» Е. та Ж. Гонкурів), розширював його тематичні обрії (дно міста, повневірвання робітництва, як-от у романі «Жерміналь» Е. Золя, патології психіки людини, несвідомі мотиви поведінки та ін.), однак нехтував естетичними принципами творчості. Деякі прийоми Н. привертала увагу близьких до цього напрямку апологетів «оновлюваного» реалізму на межі XIX—XX ст. (А. Франс, Еліза Ожешко, Г. Веллс, В. С. Раймонд та ін.), реалізовані в доробку французьких та польських популістів (20—30-ті XX ст.), у «веритизмі» Х. Гарленда, у проголошуваній лєфівцями «літературі факту», у так званому «виробничому романі», поширеному при «соцреалізмі». Генетично пов'язаними з Н. виявилися стилістика паризького «Вільного театру» режисера А. Антуана, німецького мейнінгенського театру Георга II та Л. Кронекера, берлінського «Вільного театру» та «Німецького театру» режисера О. Брама, лондонського «Незалежного театру» Дж. Грея, львівського театру Г. Запольської, мандрівних труп Д. Гайдамаки, В. Суходольського, Л. Сабініна (XIX ст.), театру Г. Юри у 20-ті XX ст., неореалізм італійської кінематографії 40—50-х XX ст., російського МХАТу початку 90-х XX ст., сучасної масової літератури. Н. також переживався з імпресіонізмом, тому що митці часто творили у двох відмінних стилях, наприклад брати Е. та Ж. Гонкури, творчі зусилля яких, за спостереженням Е. Золя, «спрямовані на те, щоб фраза була миттєвим і точним знімком їх відчуттів [...]». Передати всю привабливість першого враження — ось їх мета». В історії письменства немає усталеної позиції щодо місця Н., вичерпність якого засвідчили романи Ж. К. Гюїсмана («Навпаки»), Е. Гонкура («Шері»), П. Бурже («Учень»), який схилився до символізму. У французькому літературознавстві (Ф. Брунет'єр, П. Мартіно) Н. розглядають у контексті романтизму та раннього модернізму, засвідченого символізмом,

що відповідає реаліям художньої дійсності. Натомість Ф. Ніцше, М. Нордау, Л. Толстой вбачали у ньому ознаки відмінного за стилем декадансу. Такого погляду дотримувався і марксист Г. Жукач («До історії реалізму», 1939), який сприймав Н. як відхилення від класичного реалізму. Тому потреба ідентифікації цього стильового явища залишається актуальною.

Натуральна школа — умовна назва тоголівського напрямку в російській літературі (40-ві XIX ст.) для означення раннього періоду критичного реалізму. Її вперше використав Ф. Булгарін на сторінках газети «Северная пчела» (26 лютого 1846), критикуючи епігонів М. Гоголя. В. Белінський надав цьому словосполученню термінологічного значення, вважаючи, що Н. ш. зумовлена соціальним замовленням, репрезентувачи критичний реалізм. Вона може називатися школою умовно, тому що позбавлена внутрішньої єдності, сприймається швидше як початок перспективи критичного реалізму. Її представниками, крім М. Гоголя, були М. Некрасов, О. Герцен, І. Тургенев, Д. Григорович, В. Даль, Ф. Достоевський, М. Салтиков-Штедлін, які утворили авторський колектив «Отечественных записок» (1842—45), а з 1847 — «Современника», видали два збірники «Физиология Петербурга» (1845) та «Петербургский сборник». Вони прагнули відобразити відворотну, абсурдну соціальну дійсність, в якій знецінена людина, відкидала спроби ідеалізації довкілля, виявляли інтерес до конкретних життєвих фактів, надавали перевагу документальності, фізіологічному нарисові, мемуарам тощо, попередивши появу натуралізму у європейських літературах. Дотримання таких настанов дало змогу реалізувати потенціал прози, зокрема великих епічних форм (повість, роман, епопея тощо), усувало поезію на периферію літератури. Проте сама Н. ш., спираючись на позитивістські настанови, швидко вичерпала свої можливості, поступившись іншим принципам зображення, котрі орієнтувалися на внутрішнє життя людини, часто незалежне від зовнішніх обставин, зумовлювали появу психологічної нарації, репрезентованої творами Ф. Достоевського.

Натюрморт (франц. *nature morte*, букв.: *мертва природа*) — жанр малярства, зображення предметів побуту, квітів, рослин, фруктів, страв, риби, дичини. Словесне відтворення аналогічних предметів інколи називають літературним натюрмортом. Зразки такого жанру віднаходять у доробку Галі Мазуренко:

Стіл. На столі склянки, бокали.
Для одного лише прибора.
А гості без вісті пропали.
І невідомо, хто був учора.
Зітліла сигаретка стигне
На венеційському кришталі.
Хто тут сміявся? Хто покинув,
Не докуривши, цю ідаліно? [...]

Натяк — див.: **Емфáза, Аліюзія.**

«Наука» — видавництво наукової, науково-популярної, художньої літератури (Вінниця, 1919—20). У ньому були надруковані драма «Украдене щастя», казка «Ліси Микита» І. Франка, історична п'єса «Остання ніч» М. Старицького, збірка оповідань «Івась-музика» Г. Сенкевича, яка була перекладена українською мовою.

Наука віршування — окремий розділ теоретичної поезики; складається з ейдології (наука про образність), стилістики, метрики і ритмики, евфонії, композиції, мелодики.

«Наукова думка» — видавництво НАН України, засноване в 1922 у складі Редакційно-видавничої комісії ВУАН, яке з 1927 набуло статусу видавництва ВУАН. Крім монографій з різних галузей знань, пріоритету надають повним виданням творів українських класиків. Так, у 1939—1964 було надруковане десяти томне повне зібрання творів Т. Шевченка, розпочата робота над виданням його літературно-мистецької спадщини у 12-ти томах. З'явилися п'ятдесяти томне зібрання творів І. Франка, двадцятитомне — М. Рильського, дванадцятитомне — П. Тичини, багатотомники І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького, Лесі Українки, М. Коцюбинського та ін., видано п'ятитомне зібрання праць О. Білецького (1965—66), восьмитомну «Історію української літератури» (1967—71), «Українську літературу в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (1987—91), «Історію української літературної критики» (1988), збірники «Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.» (1972), «Українська поезія. Середина XVII ст.» (1992). У видавництві з 1961 виходить серія «Українська народна творчість». Нині друкується систематизоване наукове видання «Бібліотека української літератури» (з 1982) як багатотомна серія з фаховими науковими передмовами, коментарями. За цей час у її складі з'явилися книги І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, «Українська література XVIII ст.», Григорія Сковороди, П. Гулака-Артемівського та Е. Гребінки, Остапа Вишні, Ю. Яновського, А. Свидницького, С. Руданського, Ю. Федьковича, двотомник І. Нечуя-Левицького, О. Довженка, А. Малишка, І. Кочерги, двотомник Лесі Українки, «Українські поети-романтики», «Українська література XVII ст.», Марка Черемшини, М. Старицького, двотомник М. Коцюбинського, А. Тесленка, «Українська література XIV—XVI ст.», Ольги Кобилянської, двотомник Панаса Мирного, «Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст.», І. Карпенка-Карого, О. Кониського, Б. Грінченка, двотомник П. Куліша, В. Самійленка, І. Сенченка, В. Підмогильного, М. Хвильового, двотомник Б. Лепкого, Людмили Старицької-Черняхівської, двотомник В. Сосюри та ін. Вийшли друком книги «Михайло Драї-Хмара: Літературно-наукова спадщина» (2002), «Невпізнаний гість: Доля і спадщина Володимира Свідзинського» (2006), в яких найповніше висвітлена творчість поетів, а також збірник літературознавчих праць «Вибране» С. Єфремова. Розпочате нове академічне дванадцятитомне видання творів Т. Шевченка (з 2003), підготовлене науковими співробітниками Інституту літератури НАН України за підтримки Держкомтелерадіо України, започаткована серія «Українська книга», в якій надруковано п'ять томів (з 2001) дванадцятитомника О. Гончара. Відновлено видання «Етимологічного словника» (четвертий том, 2003). Подією сучасного інтелектуального життя стало видання чотирьох із п'яти томів «Історії української культури» (з 2001).

Наукова поезія — різновид літературного сцієнтизму, поезія, в якій науковий, виразно логічний компонент є домінантою твору, визначає його зміст,

напрямок розвитку ліричної теми. Теоретиком Н. п. є французький критик та літературознавець Р. Гіль («Трактат про слово», 1886, «Про наукову поезію», 1909), який обстоював потребу синтезу науки й мистецтва («Наука повинна шукати животворного дихання у поезії»), вимагав, аби поезія «забула» міфічні мотиви, орієнтувалася на науково-технічні досягнення. Такої настанови дотримувався А. фон Шаміссо:

Мов світла промінь в темну пору,
Приходить істина до нас,
Мов теорема Піфагора,
Вона нехвибна повсякчас

(переклад В. Денисенка).

Першими зразками Н. п. вважають давньогрецькі космогонічні й астрономічні твори, філософські дидактичні поеми («Теогонія» Гесіода, «Про природу» Парменіда, «Астрологія» Клеостра, «Про природу речей» Тіта Лукреція Кара, «Про рільництво» Вергілія та ін.). До цього жанру належать відомі в добу середньовіччя «Шестодневи» та «Фізіологи», ритмічне мовлення яких наближене до віршового, символічне тлумачення природних явищ, характерне для світогляду середньовічної людини, відображене у медичній поемі «Про дію трав» Одона Менського, у «Книзі про коштовності» Марборда Ренського, у філософській поемі «Про цілокупність світу» Бернарда Сильвестра. Ці тенденції притаманні й арабській літературі; трактат «Квітник таємниць» азербайджанського поета Шейка Махмуда Шабустарі (XIII—XIV ст.), в якому у формі запитань-відповідей висвітлювалася суфійська версія світобудови. Н. п. створювали й українські, зокрема новолатинські, поети, як-от Юрій Котермак: «Прогностична оцінка поточного 1483 року магістра Юрія Дрогобича з Русі, доктора філософії і медицини Болонського університету». У Н. п. розмежовують кілька тематичних видів, одним із яких є літературознавчий — візантійський віршований підручник «Доктринал» Александра Вілладейського (прибл. 1199), «Нова поетика» Гальфреда Вінсальвського (прибл. 1212—13), «Лабіринт» Ебергарда Німецького (прибл. 1250); «Лист до Пізонів» Горация, «Мистецтво поетичне» Н. Буало, «Призначення поезії» В. Гюго, «Мистецтво поетичне» П. Верлена, «Іванові Франкові: Відповідь на його послання» М. Вороного, «Критика поезії» П. Елюара та ін. Іншим різновидом Н. п. вважають твори натурфілософського характеру («Сади» Ж. Деліля), відомі в Україні за доробком Климентія Зіновієва («Про золотарів», «Про гутників і про склярів», «Про бондарів, або ж про плотників» тощо). Розквіт Н. п. припадає на ХХ ст., її популяризують В. Брюсов (Світ електрона), А. Бельй («Перше побачення»), а в Україні — В. Гадзинський, автор поеми «Айнштайн», М. Долєго (збірка «Об'єктивна лірика. Схеми і діагнози», 1923), В. Поліщук (збірка «Геніальні кристали», поеми «Асканія Нова», «Медуза актинія» тощо). Елементи Н. п., поєднані з кларнетизмом, були притаманні творчості П. Тичини (цикли «У космічному оркестрі», «Псалом залізу» та ін.), неobarоковій поезії М. Бажана періоду його «бури і натиску» (поеми «Число», «Трилогія пристрасті»). На твори цього жанру впливають науково-технічні відкриття. Особливо це помітно в авангардистських течіях, зокрема у футуризмі з його апологетизацією техніки, «гоночного автомобіля», та

в конструктивізм У новітній лиці тенденці Н п характерні для творчості деяких шістдесятників, зокрема І Драча, схильного до метафоризації наукової лексики («*синхрофазотрони ридають, як леви*»), осмислення науково-технічних концептів з погляду гуманістичних цінностей («Балада ДНК», «Чорнобильська Мадонна») Помітні вони і в поезії представників Нью-Йоркської групи, передусім Ю Тарнавського, Б Рубчака та ін

Наукова фантастика (грец. *phantastikē zdatnist'ya uvyajliti*) — епічні твори, в яких висвітлюється науково-технічний потенціал, реалізується уявлення письменника про віддалене майбутнє цивілізації, роль кіберів, контакти з позаземними цивілізаціями тощо Термін запроваджений у 1929 американським письменником та видавцем Г Гернсбеком Він радив письменникам писати свої твори за формулою «75% літератури і 25% науки», вважав інженера центральною постаттю сучасності Н ф була відома давно, хоча цей різновид наукової белетристики три-чотири десятиліття вважався маргінальним Н ф називали літературою розмрковувань (Р Хайнлайн), літературою змін (А Кларк), літературою гіпотези, літературою ідей (Кобо Абе) тощо Брати А та Б Стругацькі обстоювали визнання Н ф як достеменно літератури з притаманною їй незвичайністю Ії прояви характерні для народних легенд про Фауста, казок («Летючий корабель»), лицарського та готичного роману, творчості Ф Рабле, Ф Бекона, Я Коменського, Дж Свіфта, Вольтера, Й-В Гете, М Шелл, В Ірвінга, Е А По, С Чеха, однак більшість дослідників пов'язує її виникнення з іменами Ж Верна та Г Дж Веллса Досягачуться дискусії щодо специфічних ознак Н ф, з'ясовується її спільне та відмінне з власне фантастикою, у якій переважають гротеск, символ, алегорія Так, соціальний лад на Землі та Місяці протиставлений у романі «Інший світ, або Держави та Імперії Місяця» (1650) Сірано де Бержерака Реалізм в етичних творах Н ф з'являється нечасто («Лялька» Б Пруса) Здебільшого романи, повісті, оповідання формувалися на межі письменства та науки, викладали міф підкріплені теоремами чи логічними алгоритмами Таким, наприклад, є роман «З гармати на Місяць» Ж Верна, у якому багато математичних викладок, натомість в «Аеліті» О Толстого вони зведені до мінімуму У Н ф також використовували інтертексти міфів І Єфремов («Туманність Андромеди»), А Кларк («Космічна Одиссея 2001 р») Ії називали «міфом, який дивиться вперед» (Лі дел Рей), вважали важливою прогностичну функцію Інколи письменники звертаються до фантастики «на межі можливого» (оповідь про підводний танк, що перетворює сонячну енергію в електриструм за допомогою напівпровідників у творах «Сім кольорів веселки», «Щаслива зоря», «Останній полустанок» В Немцова) або розповідають про наймовірні явища, майже недоступні людському світосприйняттю («Солярис» С Лема) З розвитком Н ф поступово змінювалися погляди на науково-технічний поступ, ілюзія прогресизму («Пригоди капітана Гаттераса», «Таємничий острів», «80 000 льє під водою» Ж Верна) поступилися скепсису щодо них, акцентованню на згубності інтелектуальних експериментів над природою, на якому наголошував Г Дж Веллс («Людина-невидимка», «Змагання світів», «Сьогоднішня утопія», «Визволений світ») Особливо популярними у

другій половині ХХ ст були твори Р Бредбері («451° за Фаренгейтом»), А Кларка («Піски Марса»), А Азімова («Кінець вічності», «Навіть боги»), братів А та Б Стругацьких («Стажери», «Країни багряних хмар», «Шлях на Амальтею»), що мали філософську проблематику, осмислювали шляхи розвитку культури й цивілізації Ж Верн наводив опис вірогідних геотермальних станцій, що використовують внутрішню енергію землі («500 мільйонів бегуми») Його роман «З гармати на Місяць», можливо, наштовхнув науковців на проект побудови гармати для запуску вантажів на орбіту довкола Місяця як майданчика для польотів на Марс, про що йшлося під час зустрічі американських та російських ракетників у Семіпалатинську (1992) Атомна бомба детально описана в оповіданні «Мертвий коридор» американського письменника Д Кемпбелла, надрукованому в четвертому числі журналу «Вражаюча наукова фантастика» («Естаундінг саєнс фікшн», 1944) Публікація занепокоїла ФБР, бо опис сприйняли як розсекречення «Манхеттенського проекту», що мав кілька ступенів таємності Невдовзі такі бомби американці скинули на японські міста Хіросіму та Нагасаки Застосування сонячної енергії, ґрунтовно змальоване у романі «Сонячна машина» В Винниченка, реалізується нині у вигляді геліоустановок, розроблених Інститутом технічної теплофізики НАН України, що використовуються не лише для опалення помешкань, а й для пришвидшення появи зерен хлорофілу та крохмалю в клітинах рослин Майбутніх слухняних зомбі змалював Ю Смолич у повісті «Господарство доктора Гальванеску» (1929) Заміну робітників промисловими роботами, що супроводжується соціальною нестабільністю, передбачив В Владко у повісті «Ідуть роботи!» (1931) Кібернетичний двійник, здатний виконувати глибоководні чи космічні роботи, зображений в оповіданні «Відхилення від норми» (1962) І Росоховатського В іншому його оповіданні «Спадщина» йшлося про синтез гена (молекули ДНК), внесення певних хімічних змін при лікуванні успадкованих недуг Цей синтез було здійснено у лабораторії Стенфордського університету (1967), а його керівник А Корнберг став лауреатом Нобелівської премії Н ф має специфічні канони, з урахуванням яких відбувається адаптація традиційних сюжетів пригодницького роману в його різновидах одисей (пародійні «Зоряні щоденники Йона Тихого» С Лема), робінзонади («Робінзони космосу» Ф Корсака), утопі («Сонячна машина» В Винниченка), антиутопі («1984» Дж Орвелла) До образів не висувають вимог відповідності такій достовірності та індивідуалізованості, як у психологічних наративах Існує багато класифікацій Н ф Так, Г Альтов («Рестор сучасних науково-фантастичних ідей та ситуацій»), аналізуючи теми та сюжети, пропонує розподіляти її за 10-ма класами, окреслює в них 73 підкласи, 326 груп і 2034 підгрупи Г Гуревич, спираючись на критерії жанру і тематики, пропонує виокремлювати десять різновидів Н ф (пізнавальна, пригодницька фантастика, «мрії про мету», «про засоби», «техніка майбутнього», «нові ідеї», психологічна, сатирична фантастика, антиутопія, утопія) А Осипов обмежується жанровими критеріями антиутопія, роман-застереження, сатирична фантастика, «проблемні твори з "твердим" науковим змістом», пригодницька фантастика, фантастичний детектив, фантастична

казка, психологічна, гумористична фантастика О Ковтун («Поетика незвичайного Художн світи фантастики, чарівної казки, утопі та міфу», 1999) замість поняття «Н ф» застосує термін «раціональна фантастика», яка пов'язана з інформатикою, футурологією, подає наукове пояснення описуваних явищ, розкриває причинність методом науки, не посилаючись на таємничу долю чи волю богів У ній виокремлюють історичну (альтернативна історія на зразок повісті «Дефіляда в Москві» В Кожелянка, криптоісторія, тобто прихована історія, як-от «Подивись в очі чудовиську» Л Лазарчука роман-гіпотеза — «Танцівниця з Атлантиди» П Андерсона), прикладну (втілення інженерної думки), соціально-психологічну, в якій розрізняють такі піджанри утопія, що розмежується на кіберпанк (ідея тотальної комп'ютеризації), нанопанк (маніпуляція матерією на молекулярному та атомарному рівнях), стімпанк, або паропанк (технологія парових машин), антиутопія, роман-попередження Класифікація може бути розширена Нині до жанрів Н ф додають не обмежені фабульними рамками фантази «Володар кілець» Дж Р Р Толкіна, «Маллорея», «Бемаріада» Д Еддісонса, «Чорний загиб» Г Кука та ін Твори цього жанру опрацьовує кінематографія екранізації творів М Шелл, Г Дж Веллса, Р Л Стівенсона тощо В Україні найвідомішим фантастом ХХ ст був О Бердник — автор повістей «Поза часом і простором», «Серце Всесвіту», «Покривало Ізиди», романів «Шляхи титанів», «Стрела часу», «Хто ти?», «Чаша Амрити» Громадська організація «Українська духовна республіка» проводить літературно-мистецьку акцію «Зоряні читання Олеса Бердника» Глибокі філософські проблеми порушено у романі «Син сонця — Фаетон» М Руденка Нині видається російськомовний журнал «Реальність фантастики», готується російськомовна «Антологія сучасної фантастики», участь в яких беруть письменники Марина та С Дяченки (Київ), А Валентинов та Генрі Лайон Олді (Харків) У Києві 14—17 квітня 2005 відбулася міжнародна Асамблея «Портал — 2005», в якій взяли участь письменники-фантасти та автори фантази Р Шекл (США), А Сапковський (Польща), Р Квалья (Італія), Г Прашкевич (Росія), брати Капранови, які представляли видавництво «Зелений пес», де друкуються книги фантастичного та фантазійного жанру українською мовою, та ін

Наукове товариство імені Шевченка (НТШ) — найдавніша українська наукова організація (з 1892), заснована у Львові на базі Літературного товариства імені Шевченка (з 1873) У діяльності НТШ виокремлюють кілька етапів Перший (1873—92) характеризується роботою власної друкарні, поширенням української художньої та літературознавчої книжки, наприклад «Історія літератури руської» О Огоновського, виданням журналу «Зоря» Для другого (1892—1914) — визначальні реорганізація товариства за зразком Академії, функціонування трьох наукових секцій (філологічна, історично-філософська, математично-природничо-лікарська), комплектування бібліотеки, налагодження зв'язків із європейськими науковими установами, регулярні випуски «Записок Наукового товариства імені Шевченка», друкування низки наукових видань восьми томних «Пам'яток українсько-руської мови і літератури» (1896—1912), «Збірника філологічної секції Наукового товариства

імені Шевченка» у 23 т (1898—1937), «Етнографічно-го збірника» у 40 т (1899—1929), «Матеріалів до українсько-руської етнології» у 22 т (1899—1929), журналу «Літературно-науковий вісник» (з 1898), восьми томної «Українсько-руської бібліотеки» (1902—11), «Матеріалів до української бібліографії» (1909—11) тощо У третьому періоді (1914—45) діяльність НТШ перервана Першою світовою війною, переслідувана польською владою, організація ліквідована у Львові радянською владою (1939), але збережена завдяки науковцям-емігрантам з'явилися нові видання, як-от двотомні «Праці комісії класичної філології» (1919), «Праці комісії шевченкознавства» (1931—33), журнали «Стара Україна» (1924—25), «Українська книга» (1939), «Сьогодні і минуле» (1939) та ін Четвертий період (1945—89) — еміграційний із центрами у Міттенвальді під Мюнхеном (з 1947), Марселі біля Парижа (з 1951) та їхніми крайовими відділами в Америці й Австралії, діяльність яких координувала Головна Рада НТШ (Нью-Йорк, з 1955) У цей час функціонував Інститут соціальних досліджень, Інститут Енциклопедії українознавства, друкувалися «Бібліотека українознавства» у 61 т (1951—89), двотомна тематична (1949) та двотомна словникова у 10 книгач (1955—84) «Енциклопедія українознавства», «Збірник матеріалів наукових конференцій» (з 1955), науково-інформаційні «Вісті Наукового товариства ім Шевченка в Європі» тощо П'ятий період пов'язаний із відновленням НТШ у Львові та «Записок Наукового товариства імені Шевченка» (з 1990), налагодженням зв'язків з еміграційними структурами цього товариства У роботі НТШ в різний час брали участь такі провідні українські науковці, як М Драгоманов, О Кониський, М Грушевський, І Франко, В Гнатюк, В Левицький, Ф Колесса, С Смаль-Стоцький, М Возняк, В Щурат, І Горбачевський, О Кульчицький, П Зайцев, І Раковський, І Кузеля, В Кубійович, О Романів та ін

«Науковий збірник музею української культури у Свіднику» — неперіодичне видання досліджень з історії, літератури, мистецтва, мови, фольклору, етнографії (Пряшів, з 1965) в упорядкуванні М Мушинки (перші чотири томи), І Чабиняка (наступні два томи), І Русинка (сьомий — дванадцятий томи), М Сополіги (п'ятнадцятий том) У збірниках друкували дослідження українських, словацьких, чеських науковців, не опубліковані раніше твори В Довговича, О Духновича, О Павловича та ін, записи 50—60-х ХІХ ст фольклору українських закарпатців тощо

«Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді» — двомовне українсько-російське літературно-наукове видання (Ужгород, 1922—38) за редакцією А Волошина, В Гаджеги, І Панькевича, В Бірчака На його сторінках висвітлювалися проблеми письменства, мистецтва, мови, етнографії, історії церкви на Закарпатті Матеріал подавався за різними правописними нормами До авторського колективу належали М Возняк, В Гнатюк, Ф Колесса, С Рудницький, К Студинський, Ф Потушняк, чеські дослідники Ф Тіхий, Ф Габрієл, А Шаш та ін У виданні з'явилися також середньовічна повість «Александрія», народні пісні Закарпаття у записках Ф Колесси тощо

Науковий реалізм (франц. *realisme*, англ. *realism*, від лат. *realis* *суттєвий, дійсний*) — застосу-

вання в літературі наукових методів об'єктивного дослідження Термін І Франка Письменник у той час перебував під впливом позитивізму, цікавився натуралізмом, передусім творчістю Е Золя Не сприймаючи настанов О де Бальзака на зміну докляля, він наголошував «Я задовольняюсь роллю вченого, зображуючи дійсність» Свої переконання він реалізував у циклі оповідань «Борислав Картини з життя підгірського люду», у повісті «Воа constrictor» Письменник, на думку М Ткачука («Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” І Франка», 1997), відмовився від ролі всевідного автора, наявного у творах класичного реалізму, перебрав на себе функцію об'єктивного спостерігача Проте поняття «Н р» виявилось фантомним, оскільки специфіка розгортання художньої літератури має образне, а не понятійне підґрунтя Пізніше І Франко тлумачитиме письменство як мистецький феномен, що засвідчить його трактат «Із секретів поетичної творчості»

Науковий стиль (*lat. stilus, від грец. stulos паличка для писання*) — функціональний різновид літературної мови, що обслуговує сферу науки, отже, передає наукову інформацію аргументовано і доказово, за допомогою властиво йому сукупності мовних засобів Використовується в літературознавстві, теорії й історії літератури Для текстів-розвідок із цих дисциплін характерні орієнтація на книжну лексику, логічний виклад спостережень та доведень, застосування класифікаційних прийомів при осмисленні досліджуваного матеріалу, використання термінологічного апарату, дефініції Призначення Н с зумовлює добір специфічних синтаксичних і граматичних засобів, зокрема переважне вживання абстрактних іменників із суфіксами *-ість, -ство, -изм, -ація*, використання іменних складених присудків, безособових форм дієслів на *-но, -то*, складних речень із різними типами підрядного зв'язку тощо Логіку наукового тексту відображає рубрикація Н с у ХІХ ст представлений переважно в писемній формі, що зумовило його надмірну книжність, а у ХХ ст, із поширенням обміну інформацією на семінарах, конференціях диспутах, у ньому виробляються засоби, зорієнтовані на використання в усному мовленні, на встановлення контакту з аудиторією

«Наукові записки» — збірники праць наукових установ, вищих шкіл, товариств Цей тип подання інформації сформувався у Західній Європі у другій половині ХVІІ ст для оприлюднення наукових розвідок, доповідей, протоколів наукових рад Такі видання українською мовою започаткували Наукове товариство імені Тараса Шевченка (Львів) та Українське наукове товариство (Київ), «Н з» виходили поряд із російськомовними, надрукованими у Київському, Харківському та Одеському університетах Нині «Н з» видають наукове товариство русинів-українців Словаччини, Тернопільський національний педагогічний університет ім В Гнатюка тощо

Нахгешіхте (*нім. Nachgeschichte подія після історії*) — позафабульний зміст, події, які відбулися з персонажами після композиційної розв'язки На відміну від епілога Н постає у вигляді стислої інформації про їхню долю У літературознавстві поняття вживається переважно під час аналізу класичної новели чи аналогічних до неї жанрів Поряд із Н використовують термини «форгешіхте» (*Vorgeschichte*), тобто лаконічна передісторія оповіді перед зв'язкою, та «цвішенгешіхте» (*Zwischengeschichte*) — повідомлення про те, що сталося між двома зображуваними подіями

Національне у літературі — органічна якість письменства, що відрізняє його від інших, зумовлена етногенетичною пам'яттю, звичаями, традиціями, мовою, типом світосприйняття народу Притаманні українському характеру ліричність, кардоцентричність, гармонійність, романтичність позначаються на багатьох різножанрових текстах українського письменства, визначають його стильову специфіку, настроєність, тональність Таку ліризованість літератури сприймали не всі письменники, наприклад представники «Працької школи» вбачали у них «фемінність», слабкість, відсутність внутрішньої дисципліни, яким протиставляли свою, перейняту вольовими імперативами «філософію чину» Поза національним література неможлива, оскільки поряд з універсальними поняттями існують культурно-історичні реалії, що сприяють її становленню і розвитку За спостереженням М де Унамуно, «жива, плідна універсальність [] притаманна кожній окремій людині тому, що вона сповита плоттю нації, релігії, мови, культури», а В Шекспір, Данте Аліґ'єрі, М де Сервантес, Г Ібсен належать всьому людству, бо «один з них був англійцем, другий — флорентійцем, третій — кастільцем, четвертий — норвежцем» Подібне твердження висловлював І Франко, наголошуючи, що «кожний чільний сучасний писатель — чи він слов'янин, чи француз, чи скандинавець [] — може мати якусь значення, хто має і вмє цілий освічений людськості сказати якусь своє слово в тих великих питаннях, що ворушать її душею, та заразом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі» Послідовно Н у л втілюється завдяки науковим студіям Й-Г Гердера та ідейно-естетичним пошукам романтиків Художнє осягнення етнічної реальності може переходити в поєднання свого та іншого, сприяти подоланню бінарної однобічності, притаманної європоцентризму, як це здійснили Й-В Гете у своєму «Західно-східному дивані», І Франко в перекладній антології та ін На прикладях українського (У Самчук, Р Андрияшук, Ірина Вільде) та польського (А Кусьневич, Л Бурковський) романів Оксана Веретюк розкрила етноцентричні тенденції сприйняття одним народом іншого, надання пріоритету представникам свого етносу (у першому випадку — українцям, у другому — полякам), що пов'язане з національними стереотипами і символікою Проблема Н у л є актуальною під час визвольного руху певного народу визначальна для сербо-хорватського іллізму італійської літератури періоду ризорджименто, фіннофільського руху, спрямованого проти шведського впливу, вираженого у творчості Івалло («Пасинок своєї доби», 1895) Іноді у письменстві може з'являтися варіант стилю або напряму, який об'єднує загальнолюдські й національні тенденції, таким є модернізм в українській літературі, що виник на перетині європейської «філософії життя» та національної «філософії серця»

«Наш гблос» — український літературно-культурний місячник Сплілки письменників Румунії (Бухарест, з 1990) за редакцією М Корсюка Висвітлює особливості розвитку українського письменства в Румунії До авторського колективу належать К Ірод,

І Ковач, Ю Павлшч, П Романок та ін У журнали вміщено оповідання «Ворожки» Ольги Кобилянської, поези М Зерова, М Днеску в українському перекладі С Ткачука, наукову студію Д Мазлу «Про роль староукраїнських книг у розвитку румунської культури XVI—XVII ст», статтю «Світоч духу» Магдалени Ласло-Куцок, у якій йдеться про перше видання «Кобзаря» Т Шевченка, та ін

«Наш рідний край» — літературно-краєзнавчий журнал для молоді Закарпаття (Тячів, 1922—39) за редакцією О Маркуша Крім загальнопізнавального матеріалу та педагогічних статей, у ньому друкували твори В Гренджі-Донського, Марійки Підпрямки, Ю Боршоша-Кум'ятського, Ф Потушняка, П Пойди та ін При часописі з 1924 видавали «Віночок для підкарпатських діточок»

«Наша доля: Збірник праць різних авторів» — кілька видань (Л, 1893, 1895) Наталі Кобринської («Жіноча бібліотека»), присвячених проблемам емансипації жінки На їх сторінках також друкували літературний доробок Ганни Барвинок («Праправнучка Баби Борбця»), «Забсована двичина Настуса», «Корольщина»), Ольги Озаркевич («Охоронки»), виписки із «Позиченої кобзи» П Кулша (перекладені ним твори Й-В Гете, Дж Г Байрона, Г Гейне, І Нікітіна), «Літературні замітки» М Дамяна (В Морачевського) про Ф Ніцше, Г Ібсена, Г Келлера, Г де Мопассана, Е Золя, К Гамсуна, Ю А. Стріндберга, У Гансона, А Диганського

«Наша земля» — громадсько-політичний, літературно-художній прокомуністичний журнал (Ужгород, 1927—28) за редакцією В Гренджі-Донського На його сторінках вміщували твори Ю Боршоша-Кум'ятського, О Джумурата, а також В Стефаніка, Марка Черемшини, П Тичини, Остапа Вишні Друкували й розвідки про творчість Т Шевченка, І Франка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, С Черкасенка та ін Видання було заборонене місцевою владою

«Наша культура» — літературний місячник, додаток до тижневика «Наше слово», який виходить у Польщі з 1958 з перервами за редакцією М Щирби, А Середницького Довкола видання гуртуються поети О Лапський, Я Гудемчук, М Лучак, І Златокудр, Є Самохваленко, О Табський, Ольга Петик, Ірина Рейт, прозаики А Верба (Середницький), Наталя Ожиків-Волошанська, Л Бучило та ін На сторінках додатка з'являлися літературознавчі публікації С Козака, В Назарука, В Мокрого, Я Грицьковяна, мовознавчі студії М Лесива, історичні розвідки С Заброварного, фольклорно-етнографічні матеріали

«Наша пісня» — збірка популярних українських пісень, пов'язаних із визвольним рухом (Вецляр, 1916), видана заходами «Союзу визволення України» за участю Б Лепкого Розпочинається гімном «Ще не вмерла Україна» У збірнику були вміщені маршові пісні «Гей, не дивуйте!» (музика М Лисенка), «Січова пісня» І Франка, «Марш гайдамаків» (вірш О Маковея, помилково приписаний М Бачинському), «Ми — гайдамаки», «Січовий марш» М Обука (псевдонім К Трильовського), «Не пора» (слова І Франка, музика Д Счинського) та ін

«Наше минуле» — журнал, оформлений Г Нарбутом, що виходив при видавничому товаристві «Друкарь» (К, 1918—19) за редакцією П Зайцева У його рубриках «Архів літературний», «Архів істо-

ричний», «Полиця антиквара-бібліофіла» друкувалися дослідження з історії України та літератури Зокрема, тут з'явилися матеріали про діяльність Кирило-Мефодієвського братства, не опубліковані ще листи та фрагмент із щоденника Т Шевченка, два числа гумористичного рукописного журналу «Помийниця» (1863), архівні документи багатьох українських письменників, спогади про М Драгоманова, Ф Вовка тощо Авторський колектив складався з науковців С Єфремова, М Сумцова, Д Багалія, П Стебницького, В Модзалевського, М Плевака, М Зерова, І Айзенштока, П Филиповича та ін

«Наше слово» — назва кількох періодичних видань, передусім одеської газети (1909—10) за редакцією Б Лівшиця, на шпальтах якої часто з'являлися статті В Вороського під псевдонімами Профан, Мухомор (статті «Пам'яті Т Г Шевченка», «А П Чехов»), друкувалися відгуки про акторську трупу М Кропивницького У 1928 у Полтаві виходив літературний, громадсько-політичний журнал за редакцією Л Дяченка, що вважався додатком до газети «Большовик Полтавщини», в якому, крім творів місцевих авторів (Ю Андрущенко, Ю Жилко, С Журахович, М Корсун та ін), публікувалися студії з історії українського письменства, спогади про Панаса Мирного, гуморески П Капельгородського тощо Нині назву «Н с» має тижневик, який виходить у Варшаві з 1956 і є виданням Українського суспільно-культурного товариства (УСКТ, з 1990 — Об'єднання українців Польщі), присвячений життю українців на теренах Польщі, у 50—80-ті ХХ ст зазнавав постійних цензурних утисків Обов'язки головного редактора виконували М Щирба, А Гошовський, Г Боярський, М Вербовий, Р Галан, з 1993 — М Чех У ньому друкували твори М Рильського, В Сосюри, Б-І Антонича, Д Павличка, В Стуса, роман «Батурин» із тетралогії «Мазепа» Б Лепкого тощо На одній із його сторінок висвітлювали проблематику життя Лемківщини («Лемківське слово», з 1964 «Лемківська сторінка», з 1990 «Лемківська бесіда») Мав додатки (для дітей та юнацтва — «Світанок», для жінок — «Криниця», літературно-популярний щомісячник «Наша культура») У 90-ті ХХ ст перестав виходити

«Нашим дітям» — українське видавництво у Росії (Петербург, з 1913), що випускало ілюстровані В Каррикю та Г Павловичем дешеві книжки для дітей дошкільного віку, зокрема «Кобзарик» Т Шевченка, збірку з нотами «Колядничок», низку українських народних казок («Коза-Дерева», «Пан Коцький» тощо, «Ріпка» у записі І Франка)

Нгем — жанр в'єтнамської ліро-епічної поеми-монологу, сформований у XVIII ст, що проголошувався від імені знедоленої жінки Сповідь ліричної героїні про життя негаразди характеризують глибокі переживання Н спирався на традицію національної пейзажної лірики, мав строфічну будову, був чотиривіршем, у якому перший, другий та четвертий верси представлені семискладниками, а третій — шестискладником Крім зовнішніх рим, у Н вживались і внутрішні Розмір називався саунг-тхат любкат Жанр започаткувала Доан Тгі Дьєм (XVIII ст) поемою «Дружина вояка, який рушив у далекий похід» Один з найвідоміших творів Н — «Скарги королівської полубовниці» (XVIII ст) Нгуєн Зи Тгіху

Небиліця — невеликий за обсягом твір будь-якого жанру розважального змісту, комічного ефекту в якому досягнуто шляхом зумисного порушення хронологічної послдовності викладу подій, а також використання алогізмів, смислових абсурдів та каламбурів, скомпонованих за принципом метатези Інш назви Н — «побреженька», «нісенітниця» Вимисел у творах цього жанру доводиться до абсурду, оксиморона Іноді Н має вигляд говірного вірша з перевернутим зображенням, може вплитатися у казкову оповідь, у жартівливу пісню («Коли б я був полтавський соцький»), може бути самостійним нарративом Головною вимогою Н вважають те, щоб «розповідати без слова правди», «плести сім мішків гречаної вовни» Н, близька до анекдоту, використовувалася на вечорницях, різних забавах (« [] *слухайте, дівчата! Я вам розкажу, що колись було зі мною, та тільки цур — не перебивати і “брешеши” не казати, а то покину розказувати. Було це тоді, як мого батька й на світі не було, а ми з дідом вдома на печі жили, це й добре жили, на коліни хліб сїяли, та було в нас п'ять курок дїтних, см пивни зажджи!» (О Воропай Звичай нашого народу — К, 1991 — Т 1) Жанром цікавилися письменники Зокрема, С Руданський, використовуючи його традицію, створив власні «Переліт'я» Прийом Н Остап Вишня застосовував у своїх усмішках, О Ільченко — у химерному романі «Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай та чужа молодиця» тощо*

Невласне пряма мова (англ. *quasi-direct speech*), або **Непрямий дискурс**, — квазіпрямий дискурс, введена в авторський текст чужа мова, що зберігає властивості висловлення персонажа, яким він себе характеризує, але без цитування й відповідної пунктуації Запроваджений у прозі XIX ст., поширений у XX ст. Монолог подається немовби від автора (третя особа замість першої), але у вигляді мислення й мовлення літературного героя, думки і почування якого безпосередньо виражені Таким чином створюється двопланове мовлення автор передає «внутрішнє» висловлення персонажа, його душевні переживання або об'єктивна оцінка подій поєднується зі сприйняттям їх цим персонажем Н п м близька до непрямої, коли в ній використовуються дієслова у формі третьої особи Вона притаманна передусім художньому дискурсу, «виступає і в поезії, і в прозі як прекрасний вид передачі голосів, яким, за авторовим задумом, треба звучати стримано, приглушено, нешироко, іноді — залишатися «внутрішніми» голосами, вираженням роздумів, загнаних у себе почувань тощо» (Л Булаховський) Зразком Н п м є уривок із повісті «Тні забутих предків» М Коцюбинського «*Палагна прибігла додому мила Добре, що хоч Іван нічого не бачив Ну і сусідонько файний, смага б ти взяла! Не мав коли приступитись до неї! Ігій на тебе! А що ворожиння пропало — то вже пропало Вагалась, чи казати про Юру Іванові, чи дати спокій»*

Невласне прямий дискурс (англ. *quasi-direct discourse*) — див **Вільний непрямий дискурс**

Невільницькі плачі — низка українських народних дум XV—XVI ст., стиль і мелодія яких асоціюються з голосіннями Поширеним мотивом є розповідь козаків, що потрапили в турецьку неволю, про їх поневіряння, сподівання на порятунок («Плач невільників», «Плач невольника в турецькій неволі») Близь-

кими до Н п були твори, опосередковано пов'язані з ними «Самійло Кішка», «Маруся Богуславка», «Іван Богуславець», «Втеча трьох братів з города Азова»

«Невський альманах» — популярне щорічне видання (Петербург, 1825—33, з'явилося 9 випусків) Є Аладьїна На його сторінках вміщували твори О Пушкіна (уривки з поеми «Бахчисарайський фонтан»), «Борис Годунов», «Євгеній Онегін») та ін російських письменників У часописі з'явилися також «Казки про скарби» О Сомова, представника української школи у російській прозі, який підписувався псевдонімом Порфірій Байський Спроба Є Аладьїна поновити альманах у 1846 та 1847 була невдалою

Негативна діалектика — назва методології Т Адорно («Негативна діалектика», 1966), яку він використовував для спростування логоцентричних універсальї Просвітництва та діалектики Г-В-Ф Гегеля Якщо Г-В-Ф Гегель прагнув уникнути логічної суперечності через опосередкування відмінностей на підставі триади (теза — антитеза — висновок), то Т Адорно вбачав таке підпорядкування відмінностей неминучій ідентичності проблематичним, бо це позбавляє їх особливого сенсу, призводить до уніфікації (універсальної однаковості), а отже, сприймається як форма насильства Тому виникає потреба відмовитися від вищої категорії, повернутися до принципів Н д, яку відкинув Г-В-Ф Гегель На відміну від І Канта антиномії Т Адорно поставали вже як суперечність суспільства, а не раціонального розуму, зумовлювали обґрунтування понять не-ідентичності, випадкового, чуттєвого, конкретного, позбавленого засилля абстрактних універсальї Відбулася дезінтеграція суб'єкта і об'єкта, зруйнувалися бінарні опозиції Погляди Т Адорно збігаються з концепцією постмодернізму, хоч він і не відкидає істини З його Н д співвідносні поняття сингулярності, відмінності, альтерності, визнання не-ідентичності, фрагментарності значення, розпорошеності суб'єкта пізнання, критика універсальї Проблема, порушена Т Адорно, позначилася на художній практиці модернізму, авангардизму, особливо постмодернізму

Негативна інфляція (нім. *negativ Inflation*, від *lat negativus заперечний і inflatio здимання, розбухання*) — безпідставне зниження людиною самооцінки власної персони, що, за аналітичною психологією, виникає через її уподібнення до Тні Стан Н 1, супроводжуваний переживанням невдач творчості, характерний для творчості багатьох письменників

Негативний друк (лат. *negativus заперечний*) — нанесення зображень чи тексту білим кольором на чорному тлі

Негативність (лат. *negativus заперечний*) — імпульсна дія лбїдо, спрямована на прориви усталеного ритму життя і смерті, Ероса й Танатоса Юлія Кристева («Револуція поетичної мови», 1974) запозичила його у Г-В-Ф Гегеля як «четвертий термін гегельської діалектики» На думку дослідниці, Н поетичного тексту прориває структури повсякденної мови та нормативи літературної мови чим потужнішим буде прорив, тим яскравішою видаватиметься поезія і тим важче її сприйматиме пересічний читач Нова практика прочитання «з Лотреамоном, Маларме, Джойсом і Кафкою» означає відмову застосовувати «лексико-семантичну операцію декодування і відпочатку відтворити траєкторію їх виробництва, не зу-

пняючись на означниках, оповідях, системах», а занурюючись у «небезпечне і неприборкане горнило, свідками якого лиш постають ці тексти» Проте Н можна відтворити приблизно, що Юлія Крестева продемонструвала на прикладі аналізу поезії авторитетних для постмодернізму Лотреамона та С Маларме, які поривали з класичною традицією, на її думку, у фройдівському дусі Едіпового комплексу

Негритюд (франц. *negritude*, від лат. *niger* чорний) — ідеологічна концепція національного руху, започаткована у 30-ті ХХ ст., поширена в деяких, переважно франкомовних, країнах Африки як реакція на асиміляцію французькими колонізаторами, заперечення концепції євроцентризму, переорієнтація на іманентні етноментальні цінності, повернення «своєї расі значної енергійності, віри в себе, що розбивалася шцент упродовж віків» (С Аллен) Рух розвинувся завдяки Негрському відродженню та поезії афроамериканців Л Х'юза, С Брауна, К Макея Термін запровадив антильський поет Е Сезер у поемі «Щоденник повернення до рідної землі» (1939), з'ясовуючи специфіку африканської особистості Поняття «Н» пізніше використав прихильний до цього руху Ж П Сартр у передмові «Чорний Орфей» до «Антології негрської та мальгашської поезії французькою мовою» (1948), упорядкованої сенегальським поетом, філософом, політиком Л С Сенгором Він обґрунтував Н як «живий міф», був автором збірок «Пісні в сутінках», «Чорні жертви», «Ноктюрни», «Ефіопські мотиви», поеми «Хай мені віддунуть кори та балафони» (1939) Після Другої світової війни Л С Сенгор обстоював ідею культурного симбіозу африканської та європейської культур «Негритюд і гуманізм», «Поезія дві Бесіди з Мухамедом Азізою», «Те, у що я вірю» На формування психологічних засад Н вплинула концепція А Бретона, який віднаходив у африканському мистецтві аналоги сюрреалізму, вбачав у творчості африканських поетів образ Чорного Орфея, відрваного від Еврідіки, тобто від негрської джерел Т Мелоне («Про негритюд в негро-африканській літературі») вважав, що це явище зумовлене моральною кризою західної цивілізації, коли «негр опинився в заслання від самого себе вирваний зі свого природного оточення та кинутий у ворожий світ, ні в чому не маючи оперття», тому він мусить знайти у собі волю до самореалізації На історично зумовлених відмінностях ментальності африканців та європейців наголошували Е Гернье, Л Леві-Брюль, К Леві-Стросс, але власне негрську концепцію сформулювали автохтони Л С Сенгор, Секу Туре, Ф Чкає, У Тамсі, Кваме Нкрума, Шейх Анта Дюп, Нене Кхалі та ін Вони публікувалися на сторінках часопису «Африканська присутність», що з'явився в 1947 У ній наголошувалося на здатності негра сповідувати культ плідності, відвертий еротизм, засвідчений «Венерою Готтентотською», занурюватися в емоційну стихію, розбудовувати міфний світ, опановувати довкілля через чуттєве проникнення в нього Тому виразними є патріархальні звичаї, зафіксовані у негрському фольклорі, зокрема у жанрах міфічного наративу, байки, притчі, казки, пісні, в яких зображена містична єдність людини і світу Специфіка такого мистецтва привертала увагу європейців, зокрема кубістів, експресіоністів, сюрреалістів, часто спонукала їх до стилізації африканських зразків Сформувався зв'язок між верлбром

французької поезії межі ХІХ—ХХ ст та антильським віршуванням, поширився вплив афро-американської поезії (спірічуелс) на Н У 50-ті ХХ ст Н критикували африканські письменники Франц Фон, Шейх Ант Дюп, Нене Кхалі, а в 60-ті, у зв'язку з виборенням багатьма країнами Африки незалежності, він утратив свою актуальність, поступаючись романтизуванню чорної краси, змалюванню унікальних африканських звичаїв та вірувань У 70—80-ті спостергалось відродження його ідей, коли моделі етногенетики пам'яті й традиційної культури, роду і моралі протиставлялися руйнівним тенденціям як капіталістично, так і комуністично цивілізації Деякі письменники творили в площині зустрічних течій, як от романісти Френсіс Бебей («Ашантійська лялечка», 1973, «Король Альбер із Еффіди», 1977), Ж Додо («Уаззі», 1977), Тіддам Дем («Массені», 1977), Амаду Коне («При порозі ірреального», 1980), Жан П'єр Макута Мбуку (футурологічна пастораль «Вигнанці у священному лісі», 1981), Габріель Дензі («Зоря на світанку», 1984) Проблему Н досліджували О М'яло, В Кухалашвілі

Негрське відродження, або Гарлемське відродження, — масштабний культурницький рух чорношкірих американців першої третини ХХ ст, який супроводжувався яскравим спалахом творчої енергії та етнічним розквітом, відображав креативну атмосферу «чорного» кварталу Нью-Йорка, швидко поширився в інших містах США Н в тривало до початку Другої світової війни, сформульоване в теоретичних концептах філософа А Локка, письменника В Дюбуа, історика К Вудсона Найповніше концепція Н в представлена у Нортонівській антології афро-американської літератури (1997) Його поява зумовлена зневажливим ставленням білого населення до негрів, використанням їх як дешевої робочої сили, суворим сегрегаційним законодавством у південних штатах тощо Гарлем перетворився на центр пробудження свідомості афроамериканців, тут діяла Національна асоціація сприяння прогресу кольорового населення, виходили часописи «Крайсіс», «Опорт'юніті», «Нігроу вордл», які сприяли розкриттю таланту молодих акторів та творчої інтелгенції Домінантою нової моделі їхнього національного усвідомлення була концепція позбавленого расової меншовартості, вільного «нового негра», заманіфестована А Локком в однойменному журналі (1925) Водночас долали спробу обмеження цього руху лише розв'язанням проблем, що стосувалися суто афро-американської дійсності Таку настанову сприймали як обмеження свободи творчості Н в відновило спотворену історію, пробудило інтерес до Африки як втраченої батьківщини для багатьох американських негрів, хоч їхнє мистецтво сприймали тоді як екзотику За таких умов також сформувався негритюд з акцентуванням на афроцентризмі Найпомітнішими постають Н в були поети Дж В Джонсон, А Бонтан, К Маккей, К Каллен, романіст Дж Тумер — автор містичного роману «Очерет», поет, прозаїк, драматург Л Х'юз а також письменниця Дж Фосет, Н Ларсен, З Н Герстон, відома також як фольклористка й антрополог Своєрідним кредо цього руху вважається сонет «Якщо ми маємо померти» (1919) К Маккея та естетична програма Дж В Джонсона, викладена у передмові до упорядкованого ним «Збірника поезій американських нег-

рив» (1922) В Дюбуа вимагає високої художньої довершеності у зображенні «душі чорного народу» Письменники виявляли орієнтацію як на класичну спадщину, так і на модерністську та авангардистську тенденції Так, К Каллен виявився прихильником традиційного західного віршування, натомість Л Х'юз поєднував модерністські експерименти з ритмами та образним ладом негрської музики, здебільшого джазу та блюзу, З Н Герстон використовувала у своїй прозі фольклорні інтертексти До доробку Н в постійно звертаються письменники наступних поколінь, він стимулював появу культурно-мистецьких рухів на зразок «негрської революції» 60—70-х ХХ ст, названого, за К Бігсбі, другим Н в, тільки, на відміну від першого, політизованого Нині виокремлюють третє Н в, засвідчене потужним розквітом афроамериканського письменства, у 1993 Нобелівська премія була вручена Тоні Моррісон Сучасному негрському руху властиве поєднання магчного реалізму, постмодернізму з афро-американською традицією

«Неділя» — літературно-науковий літературний місячник на засадах реалізму та народності (Львів, 1911—12) за редакцією В Щурата, Я Весоловського На його сторінках друкували доробок молодих авторів, а також твори І Франка, М Яцківа, Г Хоткевича, О Колесси, П Карманського, Б Лепкого, М Жука, Катрі Гриневичевої, Наталі Романович, О Турянського, переклади з творів зарубіжних письменників (Ч Дікенс, Г Гейне, В Оркан, К Мікстат, А Аверченко, Б Прус), статті М Возняка, І Труша, С Людкевича тощо

Недостовірний наратор (англ. *unreliable narrator*, від лат. *narrare* розповідати, оповідати) — наратор із нормами та поведінкою, смаками, судженнями, моральними переживаннями, не узгодженими з нормами прихованого автора Незважаючи на це, достовірність оповіді збільшується переконливою

Недраматизований наратор (англ. *undramatized narrator*, від грец. *drama* дія і лат. *narrare* розповідати, оповідати) — прихований оповідач, на протилежному драматизованому наратору

Незакінчений період (грец. *periodos* кружний шлях, обертання), або **Неповний період**, — складна синтаксична конструкція, в якій однорідні підрядні речення розташовані після головного УН п важлива інтонація, що відрізняється від типової замість різкого спаду після паузи спостерігається її притищення

Незрозумілість — ускладнення іронічного сенсу висловлення, за якого певні значення залишаються поза увагою інтерпретаторів Поняття Ф Шлегеля (есе «Про незрозумілість») Проблему, на його думку, можна розв'язати шляхом універсальної освіченості, що дала б змогу подолати Н Спроби повного декодування світу були відомі здавен Особливо ними цікавилися просвітники, розраховуючи на всепроникний універсальний розум Проте їх очікування виявилися мляозорними Т Адорно у праці «Теорія естетика», аналізуючи твори модернізму, виявив, що вони здатні формувати епістемологічні альтернативи культурі Тому критика письменства не повинна зосереджуватися на Н художніх явищ, має усвідомити, що вона є невід'ємною їх частиною, і захистити таким чином свої структури від стороннього втручання, перетворення їх на предмет утилітарного інтересу Н неминуча для різних теорій інтерпретації, зокрема герме-

невтики, що шукає оптимальні шляхи іманентного розуміння літератури без накладання на неї чужорідних теорій Близьким до Н в інтерпретації Т Адорно видається поняття піднесеного Ж Ф Лютара, що вказує на явища поза репрезентацією

Нейтральна лекси́ка (лат. *neutralis* ні той, ні інший і грец. *lexikos* словесний, від *lexis* слово) — загальноживані слова мови, яким притаманна простота, зрозумілість, називають поняття, предмети, явища, ознаки, дії тощо, не закріплені за певним стилем чи сферою застосування, не мають експресивного забарвлення Н л є основою усного та писемного мовлення і комунікації Її протиставляють розряди слів, стилістично маркованих, що мають додаткове значення, емоційно оцінні, експресивні

Нейтральне всевідання (англ. *neutral omniscience* і лат. *neutralis* ні той, ні інший) — за класифікацією Н Фрідмана — один із восьми можливих кутів зору, всезнання, притаманне гетеродієгетичному, всюдисущому неособовому наратору, який не втручається у зображуваний перебіг подій, наприклад у творі «Володар мух» В Голдінга

Нейтральний наративний тип (англ. *neutral narrative type*, від лат. *neutralis* ні той, ні інший, англ. *narrativity* розповідність, грец. *typos* відбиток, зразок, форма) — тип оповіді з характерними ознаками зовнішньої фокалізації, що поруч з акторіальним та акторіальним типами вважається одним із трьох основних класів типології Дж Лінтвельта

Некро́л (грец. *nekros* мертвий і *logos* слово, вчення) — стаття чи замітка з приводу смерті людини, що містить стисло інформацію про її життя та діяльність Н з'явилися з появою християнства як записи у церковних книгах імен померлих духовних подвижників З VII ст такі списки набули особливого поширення, перетворилися на панегрики Н може мати форму емоційно піднесеного вірша у прозі, передавати прикраси втрапи «Будь же, Тарасе, певен, що ми твої заповіт соблюдемо і ніколи не звернемо з дороги, що ти нам проклав еси Коли ж у нас не стане снаги твоїм слідом простувати, коли не можна буде нам, як ти, святу правду глаголити, то лучче ми мовчати мемо []» (П Кулш), мати форму портретанарису («Василь Стус — летюча зірка української літератури» Є Сверстюка), спогадів («Він переміг» В Захарченка — про В Стуса), може містити огляд чи оцінку творчості покійника («Микола Сумцов» С Шаха, «Юлан Опільський» М Семчишина, «Жива душа Учителя» А Малюка — про Лідію Дунаєвську) Факти, вміщені в Н, часто є цінними для науковців, наприклад матеріали з приводу смерті М Коцюбинського, опубліковані у «Спогадах про Михайла Коцюбинського» (К, 1989)

Нелегальне видання — не дозволене офіційною владою, зазвичай опозиційне видання, яке розповсюджують підпільно, наприклад самвидав

Нелінійні структури (лат. *linea* лінія і *structura* побудова, розміщення) — прояв розгалужування (версифікації) перспективних траєкторій еволюції, пов'язаних із прискоренням соціальної динаміки, зорієнтованої на глобальну цивілізацію з урахуванням етнокультурного розмаїття та організаційності централізму, на протилежному лінійним структурам, притаманним класичній європейській літературі (культури), відображеним в ідеях еволюції та прогресизму

Важливою ознакою Н є **вважають синергетику**, яку застосовували в багатьох галузях, від квантової механіки до осмислення історії людства, а отже, і письменства нелнійне письмо, нелнійна темпоральність, нелнійна модель несвідомого, генеалогія замість історії тощо Н є сприяють адекватному розумінню нерівнозначних самоорганізаційних систем, на відміну від традиційного (філософського) пізнання, зосередженого на розкритті динаміки лінійних систем, що розвиваються, апелюванні до абстрактних теренів предметності (монада та ін) У постмодернізмі також застосовуються ідеальні об'єкти (ризоморфне середовище, номадичний розподіл сингулярностей тощо), формується термінологічний апарат, відмінний від традиційного (письмо, текст, означування, трансцендентне означування, порожній знак, монада, шизоаналіз, машини бажання тощо) Ці поняття засвідчують розвиток нового типу мислення, що критично переглядає «тисячолітню мову діалектики» (М Фуко), розгортається у двох паралельних напрямках природничо-науковому, основою якого є синергетичні програми, та гуманітарному, що спирається на філософію постмодернізму Нелнійне бачення світу схиляється до визнання безперервних розгалужень системи в її еволюційній перспективі, векторна спрямованість якої формує уявлення про вяло альтернативних шляхів Однак нерівнозначну систему може характеризувати не так поняття «структура», як нефінальність конфігурування середовища, відкритого для радикальних трансформацій Особливо конструктивним вважається чинник випадковості Процесуальність нелнійних динамік передбачає самтожність зовнішнього та внутрішнього як основи самоорганізації нелнійної системи, що виявляє свою вирогідну, нічим не зумовлену природу Н є притаманний невичерпний когнітивний потенціал, виявлений в інтерпретаційній функції Тому взаємодія культурних традицій може розглядатися як їх діалог при децентрації культурного середовища, відмова від усталеного логоцентризму, визнання суб'єкт-суб'єктних зв'язків, застосування міждисциплінарної комунікації природничих і гуманітарних наук

Нематеріальне мистецтво — див «Нова хвиля».

Неможливе — логіко-когнітивні конструкції, що суперечать природним чи соціальним законам, поширені у класичній естетиці У постмодернізмі це поняття вказує на модальність буття і мислення, обґрунтовує концепції нонсенсу, трансгресії Ж Батай назвав його «ненавистю поезії» Н стосується динаміки нелнійних структур, засвідчує безмежне розгалуження траєкторій системи, що мають різні назви: мережа, ризома (Ж Дельоз та Ф Гваттарі), плетениця, перехрестя безкраю (М Фуко), смислові перехрестя вибору (Р Барт), хіазм (Ж Дерріда), лабіринт (У Еко, Ж Дельоз) Аргентинський письменник Х Л Борхес застосував метафору «саду з алеями, що розбігаються» (лабіринт), моделюючи таким чином біфуркаційний механізм розгортання безперервно нанизуваних подій, кожна з яких може відбутися випадково, непередбачувано Розгалужування низки означувань розглядається з позиції номадології, фіксується їхні вузлові пункти, двозначні знаки Тому у кожній точці цього процесу постає вирогідність появи різних, взаємовиключних світів Отже, феномен Н сприяє перегляду

амбвалентної семантики нонсенсу, бо те, що в одній ситуації видається безглуздом, в іншій може бути достеменним, узгоджуватися із сенсом В аспекті трансгресії Н постає як модальність буття, вихід до її потенціалу, а не до іншої можливості, що виражається після випробування всіх призначень для спростування можливих можливостей Ж П Сартр вважав такий шлях досвідом абсурду, М Бланшо вбачав у ньому «те, що ми не здатні опанувати» чи «зробити своїм випробуванням», однак можемо сприйняти завдяки досвіду-межі як виходу поза буденність лінійного мислення» У такому разі переживається зумовлений незнанням екстаз, який водночас породжує незнання, виводячи до обрису невизначеного, недостовірного, де виникають реалі, щоб відразу поринути у хаос

«Неможливе мистецтво» — стильовий антипсихологічний авангардистський напрям «Нової хвилі», зорієнтований на пошуки принципово нової, «природної» мови мистецтва, спрямованої на моделювання природного довкілля Започаткований у 1968 на Нью-Йоркській виставці його представники (Д Оппенгейм, Ф Майєрс, Я Діббет та ін), спираючись на досвід «ready made» та традицію італійського «бідного мистецтва» (arte povera), схильного до нехтування класикою й до фіксації локального предметного світу, прагнули моделювати речі, вслухатися у проголошений футуристами «пульс матерії», зливатися з об'єктом, як цього вимагали кубісти Тому, на думку Дж Челента, митець має справу «з найпростішими матеріалами та природними елементами (земля, вода, мідь, цинк, ріки, суходіл, сніг, вогонь, трава, повітря, камінь, електрика, сила, вага, висота, вегетація тощо)» Так був реалізований обстоюваний М Семенком принцип «метамистецтва», тобто мистецтва, що, вийшовши із власних іманентних меж, втратило свою сутність Прагнучи наблизитися до життя, воно насправді дистанціювалося від нього, йому притаманна практика накладання на природу інтелектуальних матриць на зразок Land-art'у (траншеї «Подвійне заперечення» в Неваді, «Гнучкі кола» М Гейзера тощо), Sea-work'у («Біла лінія на морі» Я Діббета, яку можна було побачити лише з вертольота), Sky-work'у (світлові, димові, лазерні конструкції Ф Майєрса над Нью-Йорком) «Н м», яке продукувало одноразові образи, асоціюється з геппенінгами (пересаджування кукурудзи на дно океана, «Вибух» Д Оппенгейма), із творами, що саморуйнуються, нагадуючи про ефемерність мистецтва, яке існує «лише для себе», не маючи нічого спільного зі справжньою художньою дійсністю, з концепцією «мистецтво для мистецтва» У такий спосіб представники «Н м» протестували проти комерціалізації мистецтва Іхні прийомі цікаві постмодерністам, позначаються на ідеї перформансу

Ненаративне мистецтво (англ. *nonnarrated art*: неоповідне мистецтво) — антинарративне, антиконцептуальне мистецтво, що полягає у повній відмові від будь-якої розповідності, сформоване у 80-ті ХХ ст Усунення інформативного чинника відбувається шляхом абсолютизованої герметичності або у випадку нетривалого існування тексту за його майже одночасного написання і знищення (Е Варгол, С Гундлах та ін) Н м розглядалося як своєрідна форма поновлення авангардизму

Ненаративний дискурс (англ. *nonnarrated narrative*, від *narrative* розповідь, і *lat. discursus* мр-

кування) — оповідь чи розповідь із відсутнім наратором, наприклад, у новелі «У неділю рано» В Портяка

Ненія (лат *neia* жалобна пісня) — голосіння над покійником його родичів під час поховального обряду під звуки флейти Термін має фригійське походження, потрапив до давнього Риму й латинської мови через етруську Н називали й богиню померлих, храм якої мстився за Вімінальськими ворітьми Н спародював Сенека («Погарбузнення», розділ дванадцятий) Згодом так називали тужливу, монотонну пісню

Необароко (грец *neos* новий, молодий і *ital* бароссо, букв *дивний, вибагливий, примхливий*) — відновлення стильових елементів бароко у модернізмі, що спостерігалось у творчості представників «розстріляного відродження» (М Йогансен, А Любченко, М Семенко, М Бажан та ін), Б-І Антонича, Нью-Йоркської групи, Київської школи, Вал Шевчука, С Сапеліяна, Бу-Ба-Бу, «гераклітів» Це поняття запровадив в українське літературознавство Ю Лаврінченко У постмодернізмі Н вперше застосував іспанський філософ Х Р де Вентос для означення західноєвропейської свідомості наприкінці ХХ ст, яку всупереч уніфікації на макрорівні характеризували дезінтеграційні процеси на мікрорівнях Синонімічними вважають терміни «спільнота спектаклю» (Г Дебор), «театрократія» (Ж Баланде), «система симулякрів» (Ж Бордіяр), «племенні культури» (Ж Дельоз, Ф Гваттари) тощо О Калабрезе назвав цей період ерою необароко Іспанська дослідниця Кармен Видаль проводить аналогі між новітньою добою й класичним бароко, схильним до надання переваги фрагментарному, анатомізованому світосприйняттю, зорієнтованістю на динамізм, на переживання напруження між поєднаними чуттєвими й інтелектуальними чинниками, на співіснування шляхетності й вульгарності, аскетизму й гедонізму, науки й містики У літературних творах спостерігають взаємопроникнення жанрів, розмивання стильових меж, формування відчуття непереносності, примарності, театральності життя і водночас його переускладненої предметності, що супроводжується карнавальними акціями під гаслом «Краще здаватися, а не бути» Будь-яка подія сприймається як умовний символ, позбавлений історичного значення та змісту

Необхідні і достатні умови — умови традиційної логіки, які встановлюють залежність істинності певного судження від умов, зафіксованих іншим судженням Необхідними називають умови, без яких дане твердження не може бути істинним, а достатні вказують на підстави, за дотримання яких твердження є істинним Умови можуть бути необхідними, але недостатніми, і навпаки

Неогонгоризм (грец *neos* новий і від *прзвища* іспанського поета *Л де Гонгорі-і-Арготе*) — модерністська стильова тенденція в іспанській та латиноамериканській поезії першої чверті ХХ ст, близька до ультратризму, яка виникла на підставі оновлення слівдв притаманного *Л де Гонгорі-і-Арготе* культризму (гонгоризму) як стильової течії бароко Представниками Н були Р Даріо, Ф Гарсія Лорка, Р Альберті та ін

Неоготика (англ *new gothic*, від грец *neos* новий, *итал* *gotico* готський, з назви германського племені *готів*) — умовна назва художніх явищ новітнього західноєвропейського та американського письменства, пов'язаних з інтертекстами готичної традиції, перед-

усім готичного роману, що полягали в поєднанні елементів містики, фантастики, середньовічної чи східної екзотики із елементами сучасності Застосовувана наприкінці ХІХ ст Так, поді у новелі «Дивна історія доктора Джекіля та містера Хайда» (1886) Р Л Стівенсона, романі «Дракула» (1897) Б Стокера відбувалися наприкінці ХІХ ст Ця тенденція існувала в межах антипозитивістського неоромантизму, позначилася на творах Марка Твена («Янки з Коннектикута при дворі короля Артура»), О Вайлда («Кентервільський привид», «Портрет Доріана Грея»), Г Веллса («Людина-невидимка»), В Фолкнера («Святилище», «Авессалом, Авессалом!»), а також К Вільсона, А Мердока, А Картера, С Кінга, Р Желязні, Е Райса та ін Найбільш притаманна Н фентезі (лорд Е Дансейні, Х В Лавкрафт, А Дерлет та ін), текстам журналів «Weird tales», «Amazing stories»

Неогумбольдтіанство (грец *neos* новий і від *прзвища* німецького мовознавця і філософа *В фон Гумбольдта*) — напрям у мовознавстві ХХ ст, прихильники якого (Б Ворф, група німецьких лінгвістів на чолі із Л Вайсгербергом) спиралися на ідеї В Гумбольдта, здійснюючи їх критичний перегляд На думку Б Ворфа, уявлення людини про довкілля, зафіксоване системою понять, закріплених у мові значень, системою граматичних категорій, визначає поведінку людини щодо предметів і явищ Його міркування заклали основи антропологічної лінгвістики Представники німецької школи, зокрема граматики, зорієнтовані на зміст, намагалися створити таку граматичну систему, яка враховувала б закладений у мові зміст, що забезпечує мовне пізнання світу Зразком такої системи Л Вайсберг та його послідовники вважали німецьку мову

Неоідеалізм (грец *neos* новий і франц *idealisme*, від грец *idea* ідея) — тенденція в лінгвістиці, зокрема стилістиці, представники якої наголошували на властивості мови породжувати художні твори, формувати комунікативне поле між автором та читачем, позначилася на літературознавстві Започаткована у Німеччині на початку ХХ ст К Восслером («Позитивізм та ідеалізм у мовознавстві», 1904), розвинута Л Шпіцлером, Р Гандке та ін Позитивістське уявлення про мову та літературні тексти поєднувалося з позицією В Гумбольдта про мову як енергію духовної культури народу, Б Гросса — про мету стилістики, що полягає у висвітленні наявного у творі індивідуального висловлення з ознаками ідіографізму, В Дільтея з його теорією континуаторів та здобутками психоаналізу

«Неокласика» (грец *neos* новий і *лат* *classicus* взірцевий) — умовна назва естетичної платформи невеликого кола київських поетів, літературознавців та перекладачів періоду «розстріляного відродження» — М Зерова М Драй-Хмари, П Филиповича, О Бургардта (Юрія Клена), М Рильського «Н» була неформальним товариством вільних митців, які шанували талант, цитували літературу за її іманентними критеріями, відмежовувалися від позахудожніх організацій на зразок Аспанфуту, «Плуга» чи ВУСППу, характеризувалася елітарним уявленням про письменство Спільними для «неокласиків» стали принципи «аристократизму духу», творчого інтелекту, тяжіння до гармонії між раціональною сферою та почуттями, тобто до калокагатії, до високої культури

мислення й дисципліни поетичного мовлення Це зумовлювало їхнє захоплення досконалістю античної лірики, вишуканістю доробку трубадурів, глибиною оригінальної поезії, естетичним смаком класицистів, шляхетністю барокової метафори, кларизмом та філігранністю творів французьких «парнасців», мовленевою вишуканістю поезій представників російського срібного віку, а також зацікавлення українською класикою, розбудовою національного, перейнятого «вітаїстичною» енергією письменства Творчою практикою представники «Н» спростовували закиди вульгарно-соціологічної критики (Б Коваленко, Д Загуд, Я Савченко та ін) щодо їхнього відмежування від життя, в якому вони не сприймали підпорядкованість певним ідеям чи партійним настановам, писали про трагічність національного відродження, що засвідчували сонети М Зерова («Обри», «Кив з лівого берега» тощо), а його сонет, відомий нині під назвою «Pro domo» мав початкову назву «Молода Україна», містив естетичну програму «Н» Життєлюбство було притаманне і ліриці М Рильського, який прагнув до гармонізації людини і природи Сучасність висвітлювали у своїх поезіях М Драй-Хмара, П Филипович, пізніше О Бургардт, який у 20-ті ХХ ст майже не друкувався як поет «Неокласики» мали на меті оновлення культивованої ними традиційної версифікації Зокрема, М Зеров прагнув, щоб його сонети «зберігали звичайну мовну інтонацію», не відкидаючи визначального принципу «Класична пластика і контур строгий», прагнув утвердити «саме недодержаність і зрив» Дослідники відзначають музичність лірики М Драй-Хмари (В Іванисенко), романтичний пафос у П Филиповича (Наталія Костенко), неохильність М Рильського «психологічно й естетично» до «нового парнасизму» з «мармуровою красою форм» (Л Новиченко) Тому термін «Н» потребує відмежування від неадекватного йому неокласицизму У «неокласиків» немає творів, що відповідали б суворим вимогам класицистичної поезики як замкнутої художньо-стильової системи з притаманними їй раціоналістичним мімізисом, статичністю, пластичністю, у якій відсутні інтимні мотиви та переживання, із урівноваженою версифікацією та використанням лише античних алегорій М Зеров та його однодумці не дотримувалися як таких настанов, так і вимог єдності місця, часу і дії Для «неокласиків» класицизм був одним із важливих конкретно-історичних напрямів, до якого вони зверталися так само, як і до бароко чи імпресіонізму Вони утверджувалися не з позицій «чистого класицизму», на чому наголошував М Зеров, вказуючи на понятійну неточність терміна «Н» і пропонуючи брати його в лапки М Рильський також відзначає специфіку цього поняття, «випадково» застосованого до групи інтелектуальних поетів, які гуртувалися спочатку при часописі «Книгарь», а згодом — навколо видавництва «Слово» Кивські «неокласики», незважаючи на відсутність заманifestованої літературної школи (течі), утверджували естетичну концепцію духовного оновлення художньої свідомості письменника та наці загалом, виводили українське письменство, якому були притаманні неповазна структурованість і надмірна заангажованість, за рахунок критерію краси у ричище природної тяглості літератури, дисциплінували кардіоцентричну стихію генерації митців «розстріляного відродження», поєднуючи донісійську традицію

з аполлонійською культурою Деякі критики, зокрема Ю Шерех, вважали, що на середину ХХ ст потенціал кивської «Н», яку він неадекватно перейменував на неокласицизм, вичерпався Однак літературна практика підтвердила її життєздатність, засвідчену доробком Юрія Клєна, який поєднав її традиції з тенденціями «Празької школи» і Михайла Орєста, і також обстоював у період МУРу В Державин Цю традицію в межах Об'єднання українських письменників «Слово» поглиблювали Б Кравців, С Гординський, особливо І Качуровський (збірки «В далекій гавані», 1956, «Пісня про білий парус», 1971, «Свчачо вічності», 1990) Іх та М Орєста відносять інколи до молодших «неокласиків» Водночас до кивського «п'ятірного грона» критики Ю Шерех, В Державин залучають і прозаїка В Петрова (Домонтовича) Оксана Боярчук проводить «неокласицизм» паралелі з його творчістю та творчістю інших прозаїків, наприклад з новелою «Смерть у Венеції» Т Манна Питання залишається дискусійним, адже деякі літературознавці, наприклад Віра Агєєва, не поділяють подібних припущень

Неокласицизм (*грец neos новий і classicus взірцевий*) — тенденції в мистецтві ХІХ—ХХ ст, спрямовані на наслідування нормативів, естетичних принципів, змістових складників, стильових прийомів античної літератури, францужького класицизму, веймарського класицизму як конкретно-історичних напрямів ХVІІ та ХVІІІ ст, що використовували давньогрецькі та давньоримські інтертексти, дотримувалися закону єдності часу, простору і дії, канонічного поділу на стилі та відповідні жанри тощо У вузькому значенні — стосується літературного періоду (1660—1780) англійського просвітницького письменства (Дж Драйден, Дж Свїфт, Дж Аддісон, Р Стіль, А Повп, О Голдсміт С Джонсон, історик Е Гіббон), на думку представників якого у римській спадщині були розвинуті вічні жанри, а митці мусять наслідувати античні зразки, орієнтуватися на поетичну спадщину Горація, послідовно обстоювати принципи логоцентризму, впорядкованості та стриманості Таку тенденцію сприймали як заперечення руссоїзму, пізніше — як реакцію на кризу романтизму та притаманного йому донісійства, поворот до аполлонійства Увага митців до Н на початку ХХ ст була зумовлена також потребою протистояти схильному до деструкції авангардизму Тому вони у своїх творах апелювали до чеснот стоїцизму, цілсних характеристик, ясності стилю, впорядкованості та гармонійності сюжету, статичної рівноваженості та симетри зображення, абсолютизували моральні цінності Н розгортався у відмінних від власне класицизму напрямках романтизму, реалізму, модернізму, що зумовило взаємовплив відмінних стильових якостей Так, поезії А Шєньє («Античні вірші»), драматурги М Ж Шєньє, малярству Ж Л Давіда притаманна апологія культу краси і гармонії, громадського обов'язку та ясною розуму, протиставлених чуттєвості сентименталізму чи індивідуалізму «бурхливих геніїв» Таких настанов дотримувалися О Пушкін, К Батюшков, А Фєт в написаних у дусі античності поезіях, а також схильні до кларизму «парнасці» (Л де Ліль, Ж Ередіа, Т Готье), які творчо полемізували з романтиками, прагнули повернути цілісність канону, притаманного класицизму, М Щєрбина («Вірші», 1842, «Грецькі вірші», 1850) обґрунтував тезу «мистецтво для мистецтва» В англійській літературі ана-

логічні ознаки були властиві доробку прерафаелітів, наприклад поеми «Життя і смерть Ясона» в Морісса Напрікніці XIX — у XX ст Н постав як реакція прихильників класицизму на декаданс, натуралізм, модернізм і авангардизм, частково позначився на творчій практиці представників Абатської школи, акмеїзму, спрямований на подолання тексту як хаосу Аналогічні процеси характерні і для так званої романської школи (Франція), що діяла в межах проголошеної Ж Морасом програми «Романської школи» (1890), повертаючись до класицистичних форм і представників, зокрема поет, публіцист, літературний критик Ш Моррас, обстоювали потребу оздоровлювального класицистичного ренесансу, антитетичного віянням суб'єктивізму у письменстві, хоча він надавав цим гаслам здебільшого націоналістичного змісту, пов'язаного з традицією римських легіонерів і класицистичної французької естетики, із несприйняттям романтизму, який, на його думку, породжує «республіканські» та «анархічні» явища Близьким до них був американський неогуманізм і Беббіта й П Е Мора, в якому з позицій «філософії життя» поновлювалися класичні норми моралі та мистецтва, проголошені основою артистичної самодисципліни, внутрішнього контролю, зумовлені потребою навести лад, гармонію у світі Для І Стравінського таким чинником мала бути музика, для Н Г'юма — строге геометричне мистецтво нового часу, центральними в якому стали догма гріха і визнання людини недосконалою істотою Специфіку аналогічних неоднозначних змагань відзначали П Валері, І Анненський, Вяч Іванов, В Брюсов, намагаючись поєднати концепти модернізму та класицизму Ознаки Н наявні у доробку німецьких письменників П Ернста, С Люблінського, В фон Шольца, С Георге, англійського поета Т С Елюта, одного з теоретиків та практиків імажізму, прихильника творчості елізаветинських драматургів, поезії Дж Донна, Дж Драйдена У польській літературі Н представлений у ліриці Л Стаффа (збірки «Квітуча гілка», «Посмішки миттєвостей», «У тіні меча»), який належав до модерністського угруповання «Молода Польща», а також у творчості поетів, об'єднаних навколо журналу «Museion» (Л Г Морштин, Е Лещинський та ін.), «скамандритів» (Я Івашкевич, С Наперський, Я Колонєцький) У 30-ті XX ст вони перебували під впливом П Валері та С Георге Античний еталон для апологетів Н, на відміну від класицистів, стосувався не стилю, а був джерелом для асоціативних варіацій новітніх культурологічних та естетичних проблем, використання міфічних сюжетів, мотивів та ін інтертекстів, характерний для хореографії Аїседори Дункан, метроритмічних експериментів Українському письменстві Н притаманний меншою мірою, тому що, за твердженням Д Чижевського, класицизм у ній проявився лише частково, не давши такого зразка, який би посів помітне місце в літературному процесі і на який можна було б орієнтуватися Н реалізований спорадично у ліриці В Самійленка, драматичних поемах Лесі Українки («Іфігенія в Тавриді», «Кассандра»), у деяких віршах М Рильського («Слово про рідну матір») Дослідники Ю Шерех, Д Лавівайко, О Астаф'єв, В Пахаренко та ін інколи ототожнюють Н із київськими «неокласиками», які мали іншу естетичну концепцію, орієнтувалися не лише на досвід класицизму, а й на традицію інших, несумісних з ним

стилів, як-от бароко, романтизм, символізм, на світоглядні настанови середньовіччя чи здобутки орієнтальної літератури, тобто на будь-які інтертексти класики Невиправдано зараховувати багатьох письменників XX ст до Н на підставі використання ними античних мотивів або деяких прийомів доби класицизму Б Шоу («Цезар і Клеопатра»), «Пігмалон»), Дж Джойса («Улісс»), Ж Анюя («Антигона»), Ж П Сартра («Мухи»), А Камю («Міф про Сізіфа»), Ж Жироду («Троянської війни не буде», «Електра») тощо Часто спроби відновлення тенденцій класицизму оберталися стилізацією цього періоду На початку XIX ст, переважно в російській літературі, використовували термін «ліжкласицизм» «псевдокласицизм» задля відмежування класицизму від проявів бездумного його наслідування

Неоконструктивізм (грец *neos* новий і *lat constructio* побудова) — напрям авангардизму, який використовує досвід конструктивізму, а також експрессионізму, кубізму, футуризму, дадаїзму, що повставали проти ілюзійності зорового сприйняття Його можливості реалізували представники поп-арту, оп-арту, кінетичного мистецтва тощо

Неологізм (грец *neos* новий і *logos* слово, вчення) — нове слово (вислів) для називання невідомих предметів, явищ, понять, якостей, властивостей, дій Виокремлюють Н лексичні (*силулякр, ризома*) і семантичні, коли активізуються слова, що раніше перебували у пасивному словнику Так, поняття «екологія», що називає науку про зв'язок організмів у довкіллі, може вживатися і в непрямому значенні (*екологія душі*) Поява Н зумовлена потребами доби, її науковими відкриттями, змінами суспільних відносин, еволюцією культури, лексичними запозиченнями тощо Крім загальноновживаних Н, відомі також індивідуальні, авторські, творцями яких стають письменники Згодом їх новотвори можуть перейти до активної лексики мови *високоcholий* (Т Шевченко), *страдниця, мрія, осоння, чарівливей* (М Старицький), *самосвідомість* (І Нечуй-Левицький), *провесна, пролінь* (Лєся Українка) та ін Н бувають й індивідуально-авторськими, що залишаються у контексті як *haraх legomenon*, не існуючі поза ним, як-от у ліриці М Семенка (*хрепятикуючи*), М Рильського (*празима*), П Тичини (*мучень, сонцебризний, втровошня, акордитись, ясносколово*) тощо

Неоміфологізм (грец *neos* новий, *mythos* слово, сказання, *logos* слово, вчення) — напрям у європейській культурі, що виник на межі XIX—XX ст, кризи позитивізму протиставив концепцію «філософії життя», живлену традицією романтиків, зокрема творами Й Гельдерліна та Е-А-Т Гофмана, в яких міфи поставали організаційним елементом художнього світу, започаткований Р Вагнером та Ф Ніцше Н виявився характерним для модернізму («Саломея» О Вайльда, «Чудо Святого Антонія» М Метерлінка, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Прометей» Вяч Іванова, «Мойсей» І Франка та ін) та творчості авангардистів («Загібель Атлантиди», «Віла і лісовик» В Хлебнікова) Для Н характерне формування авторських міфів на інтертекстуальній основі, використання вічних мотивів, що контрастували із знедокуваленою дійсністю «Міста-спутні» Е Верхарна, «Кручений біс» Ф Сологуба, «Йосип прекрасний» Н Хікмета Особливістю цього напряму стало звертання письменників до роману, драми, поеми, в яких вико-

ривують мф, що виходить за межі первинної версії, поєднується з іншими історичними та новітніми темами («Петербург» А Белого, «Йосип та його брати» Т Манна, «Улісс» Дж Джойса, «Майстер і Маргарита» М Булгакова), моделює особливу дійсність, надаючи їй універсального значення, виводить персонажів у сьогодення («Процес», «Замок» Ф Кафки, «Кентавр» Дж Андайка) Після Другої світової війни актуалізується прагнення розглядати докілья кризь призму міфічних паралелей, наприклад «Одиссея» («Зневага» А Моравія, «Некья» Г Носака) чи «Ілади» («Кассандра» В Вольфа) Ознаки Н притаманні магичному реалізму («Сто років самотності» Г Гарсі Маркеса, «Пастири ночі» Ж Амаду, «Царство земне» А Карпент'єра) та близьким до нього творам О Чіладзе («Залзний театр»), Ч Айтматова («Білий пароплав», «І понад вік триває день», «Плаха»), Вал Шевчука («Дім на горі»), творчості представників «хімерної прози» О Ільченка («Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і чужа молодиця»), В Земляка («Лебедина зграя», «Зелені мліни»), В Міняйла («Зорі й оселедці», «На ясні зорі»), Є Гудала («Позичений чоловік»), В Дрозда («Самотній вовк») та ін Н спрямований на пошуки національної самтожності, відновлення етногенетичної пам'яті Цей напрям потребував адекватного висвітлення, його розглядали або як «манеру споглядання» письменника, що тлумачив предметний світ в аспекті «міфічно-типового» (Г Шпрмбек), або як користування ще не зафіксованою у поняттях мовою природи при міфотворенні (Р Гароди), або як знакову систему, що пояснює часопростір у перспективі (К Леві-Стросс), або як вічне джерело мистецтва, виражене як синтез ритуалу та міфу (Н Фрай), або як ранню лабораторію художньої творчості (С Аверінцев, М Бахтін, Ю Лотман, Є Мелетинський) Особливі акценти для розуміння Н виокремив О Лосєв, визначивши діалектичну формулу міфу Йдеться про чудесну особистісну історію, розгортає магичне ім'я, фетишизацію певної догматизованої ідеї, притаманну, зокрема, літературі «соцреалізму» В Україні питання Н досліджують А Волков, А Нямцу, С Абрамович, І Зварич та ін

Неоміфологічна школа, або Ритуально-міфологічна школа, — тенденція неоміфологізму в сучасних гуманітарних науках, що, спираючись на традицію міфологічної школи ХІХ ст і водночас заперечуючи її, осмислює значення міфів, фольклору і літератури І теоретичним підґрунтям є набутки антропологічної школи, зокрема концепції Е Б Тейлора і Дж Фрезера, який досліджував зв'язок ритуалів із формуванням міфів Це спричинило виникнення ритуального напрямку Н ш, який обстоювала Д Ветсон («Від ритуалу до роману»), послідовниця Дж Фрезера у Великій Британії Вона доводила, що мотив Граалю відбувся як літературний запис легендаризованого ритуалу, аналогічний характерному для вавилонян, єгиптян, греків, римлян ритуалу поневолення життя Д Ветсон належала до кембриджського логоцентричного кола науковців, які прагнули віднайти центр міфічної моделі, першоджерело літературних фавул Поява альтернативного, юнгівського, напрямку Н ш зумовлена дослідженнями аналітичної психології К-Г Юнга, його вченням про архетипи, до його представників належить М Бодкін («Архетипи в поезії», 1934) У Трой у праці «Міф, ме-

тод та майбутнє» (1946), звертаючись до психоаналізу, антропології та порівняльного релігійознавства, спробував об'єднати обидва напрями, наполягає на значенні міфу як засобу розв'язання сучасних проблем особистості й артистичної творчості Н Фрай («Міф і письменство», 1961) тлумачив сутність міфів як специфічний художній нарратив, швидше породжений ними, ніж детермінований сучасністю Розвив між психологічним та логічним розумінням проблеми у структуралізмі на семантико-лінгвістичному рівні намагався подолати К Леві-Строс, пов'язуючи подібність давніх міфів зі стереотипною моделлю свідомості людини Концепцію Н ш підтримували С Аверінцев, В Пропп, М Бахтін, В Топоров, Є Мелетинський, в Україні — О Козлов

Неомодернізм (грец *neos* новий і франц *moderne* сучасний) — творча практика пізніх модерністів, зокрема Нью-Йоркської групи, Київської школи, деяких дисидентів, покоління 80-х ХХ ст, яке орієнтувалося на іманентну, не заангажовану сторонніми інтересами літературу

«Неопаліма купина» — видавництво, засноване 2002 у Києві М Малюком Спеціалізується на випуску творів сучасних українських письменників та зарубіжних авторів в українських перекладах Друже також однойменний щомісячник та «Біблотеку журналу «Неопаліма купина»»

Неореалізм (итал *neorealismo*, від грец *neos* новий і лат *realis* суттєвий, дійсний) — стильова течія, виражена в українській літературі у 20-ті ХХ ст у творчості В Винниченка, В Підмогильного, Г Косинки, Є Плужника, Б Антоненка-Давидовича, І Сенченка, а в 60—70-ті ХХ ст — у доробку Лни Костенко, Гр Тютюнника, М Малюка та ін У ній не існувало чіткої естетичної програми Використавши засади класичного реалізму, почасти натуралізму, але не сприйнявши лінійного мимезису, принципу «зображення життя у формах життя» чи фактологічної лізійності, заперечуючи авангардизм, неореалісти вибудовували свою концепцію як поєднання документальної достовірності, філософсько-аналітичного заглиблення у дійсність та ліричної стихії Промовиста деталь була для них важливішою, ніж розлогіий опис, сюжет, розгорнутий за правилами реалістичного письма Н засвідчував також подолання притаманної реалізму дистанції між суб'єктом і об'єктом зображення, поглиблення психологізму, акцентував на проблемі боротьби протилежних начал у душі людини, на особливостях її характеру Часто внутрішнє напруження, пов'язане із зовнішніми суперечностями, набуває вигляду протистояння метафізичних сил добра і зла, проте жодні психологічні колізії не мають простих розв'язань, як, наприклад, у трагедії «Гріх» В Винниченка Такі тенденції притаманні і мистецтвам інших країн, зокрема творчості Е Хемінгуея, В Фолкнера та ін Філософською основою Н вважають концепції Ф Брентано, Дж Мура О Краса, К Штумпфа та ін, настанови антипсихологізму Особливого значення цей рух набув після оприлюднення в 1910 «Програми та першої платформи шести реалістів» (Р Б Перрі, У П Монтегю, Е В Голт, У Т Марвін, Е Г Сполдинг, У Б Пткін), теоретично обґрунтованою у колективній книзі «Новий реалізм» (1912), в якій обстоювалися принципи незалежного від свідомості світу як об'єктивної реальності, що мислилася поза

гносеологічними стосунками об'єкта і суб'єкта, хоча й відображалася у контексті цих відношень, набуваючи вигляду «іманентності незалежного». Існували також напрямки «релігійного реалізму», американської Асоціації реалістичної філософії, засвідченої збірником «Повернення до розуму» нариси з реалістичної філософії» (1963), процесуалізму А Н Вайтхеда, «експериментального реалізму» (А Г Джонсон та ін) тощо Вони впливали на художній Н, який особливо яскраво представлений у перейнятому енергією опору італійському мистецтві після Другої світової війни, сприймався як реакція на псевдокласицизм та герметизм за доби фашистської диктатури Виникнення Н в Італії у 20-ті ХХ ст пов'язується з романами «Байдужі» (1929) А Моравія та «Люди в Аспромонті» (1930) К Альваро Основні положення стильової тенденції сформулював у 30-ті ХХ ст естетик Е де Міхеліс («Про зміст та інші речі», 1935), реалізувавши їх у повісті «Сицилійські бесіди» (1941) Термін «Н» використував монтажер М Серандреї, оцінюючи кінострічку Л Вісконті «Навіювання» (1942) Погляди представників Н, як і переосмислений досвід веризму, натуралізму, вплили у своїх творах В Пратоллі («Вулиця Магадзіні», «Кваргал», «Родина хроніка», «Повість про бідних закоханих»), Р Вігано («Аньезе рушає на смерть»), І Кальвіно («Стежинка до павучих гнізд»), С Бонфанті («Сперанца»), Дж Бассані («П'ять феррарських історій»), К Леві («Христос зупинився в Еболі»), Ф Йовіне («Землі Саграменто»), а також Е Віторіні, К Кассола, поет Ч Павезе, драматург Е Де Філіппо та ін, кінематографісти Р Росселліні («Рим — відкрите місто»), В Де Сіка («Викрадачі велосипедів»), Д Де Сантіс, Р Кастеланні, А Блазетті, маляр Р Гуттузо Ім було притаманне «демократичне» зацікавлення дійсністю, відображене у їхніх «ліричних документах», увага до повсякдення людини, схильність до ліризованої нарації, поетизація факту Вимога дотримання правдоподібності часто зумовлювала нехтування естетичними принципами, спричинювала поширення розмовного, «не літературного» стилю, що ніби відтворював живе мовлення Будучи на перший погляд антитетичним модернізму, Н, спираючись на конструктивні засади, розкрив свої можливості саме у цьому напрямі

Неориторика (грец *neos* новий, *molodий* і *rhetorikē* ораторське мистецтво, красномовство) — тенденція у літературознавстві, що сформувалася у 60-ті ХХ ст завдяки зусиллям західноєвропейських теоретиків літератури, філософів, лінгвістів, логиків, суголосна структуралізму та «новій критиці» Започаткована бельгійським вченим Х Перельманом («Теорія аргументації»), автором поняття «нова риторика» На відміну від нормативної риторики Аристотеля, Квінтіліана, Цицерона та ін Н на основі античної традиції, набутків лінгвістически, поетики та лінгвістики тексту здійснювала теоретичне осягнення та практичний аналіз умов і засобів впливу художнього твору на реципієнта, дослідження функції мови, що вважається доміантною в рецептивній естетиці Представники Н першорядного значення надавали поезії (доробок П Валері з огляду на її слабку здатність до референції, схильність самозамикатися на власному художньому світі За одиницю поетичної мови узяли метаболу, тобто риторичну фігуру, яка може відхилитися від мовного нормативу («нульового

ступеня») під час його актуалізації у мовленні на морфологічному (метаплазма), синтаксичному (метасема) та смисловому (металогізм) рівнях Методологічні принципи Н пов'язані також із проблематикою генерики, стилістики, ритмології, сюжетології

Неоромантизм (грец *neos* новий і франц *romantisme*) — стильова тенденція модернізму, що виник на межі ХІХ—ХХ ст у європейському й американському письменстві, генетично пов'язаний із класичним романтизмом, досвідом В Скотта, Дж Г Байрона, Дж Фенімора Купера, Е А По, М Гоголя та ін, живильними ідеями «філософії життя», перейнятий тенденціями *fin de siècle*, запереченням нормативної естетики реалізму та натуралізму, позитивістської традиції картезіанства у мистецтві Інколи Н неправочинно співвідносять із декадансом Вперше поняття з'явилося у художніх колах наприкінці 80-х ХІХ ст, французькі критики вживали його, вказуючи на потребу подолання провінційності побутопису, надання пріоритету чуттєвій сфері людини та вищуканому естетизму, неповторній індивідуальності митця й «аристократизму духу» Такими настановами керувалися німецькі та австрійські письменники, що прагнули оновити літературу, позбавити її позитивістської добропорядності Про це йшлося у написаних Г Баром програмових есе «Молодого Відня» (1891), в яких наголошувалося хоча нове мистецтво немовби рухається навіпаки, між ним та художньою спадщиною наявна відмінність, бо Н, пов'язаний, на думку автора, з імпресіонізмом, спирається на дійсність, зумовлений потребою перебороти модифікації натуралізму через «мистику нервів», притаманну творчості П де Шаванна, Е Дега, Ж Бізе, М Метерлінка Німецькі інтелектуали виявляли пом'якшене ставлення до натуралізму, або, як зазначав Ф-М Фелс у дослідженні «Віденський модернізм», «кожний натураліст у глибини своїй видається романтиком, навіть якщо не сприймає романтизму» Г фон Гофмансталь вбачав у Н одночасний «аналіз життя і втечу від життя» Німецькі письменники трактували цей стильовий різновид як антитезу пророманському неокласицизму С Георге Н був особливо поширений у драмах Г фон Гофмансталь («Смерть Тіцана», 1892, «Дурень і смерть», 1893, «Жінка у вікні», 1897), Г Гауптмана («Потоплений дзвін», 1896, «І Піппа танцює», 1906), А Шнцлера («Парацельс», 1899, «Покривало Беатрисі», 1901) Найповніше Н представлений в англійській літературі (Етель Лілан Войнич, Дж Р Кіплінг, Р Л Стівенсон, Дж Конрад, Дж Мейсфілд та ін), позначився на американській, зокрема на творчості Джека Лондона Як своєрідний стильовий варіант він постав у середовищі «Молодого Польщі» (передусім у творчості Е Поренбовича), у доробку чеських модерністів (Я Врхлицький, Й Махар, А Сова та ін), представників російського срібного віку (В Короленко, М Горький, Л Андреев, О Ремізов, почасти М Гумільов та ін) Н миг поєднуватися і з іншими стильовими течіями модернізму, зокрема символізмом, як у німецькому письменстві (Р-М Рільке, Г фон Гофмансталь), або відмежовуватися від символізму, як у французькій літературі (патетичні драми Е Ростана, проза Ж А Барб'є д'Оревільї, Ф О Вільє де Ліль-Адама), в якій заперечувалася будь-яка ілюзорна «природність» З позиції Н відбулося нове прочитання класичного романтизму, особливо в німецькій критиці 20-х ХХ ст (Е Бертрам, Ф Штріх, О Вальцель, Е-Р Кур-

ціус та ін., есеїстика С. Цвейга), на яку вплинули ідеї Ф. Ніцше, досвід віденської та духовно-історичної школи. Підлягав романтизації навіть набуток бароко, а також лірика «проклятих поетів». Д. Мережковський ще наприкінці XIX ст. (стаття «Новітня лірика») вважав П. Верлена та А. Рембо разом із С. Малларме, М. Метерлінком типовими неоромантиками, «новими ідеалістами», залученими до «містичного бунту проти позитивізму». В українському письменстві Н., який Леся Українка назвала новоромантизмом, усталився на початку XX ст. Особливістю Н., на противагу класичному романтизму, схильному до концептуального неподоланного розриву між ідеалом та дійсністю, виявилася конструктивна спроба усунути протистояння опозицій, завдяки вольовим імперативам зробити можливе дійсним, не опускаючи можливого до рівня буденного животіння, а підіймаючи пересічну дійсність до висот духу. Така настановна унеможливує декадентські настрої. У Н. вбачають вплив філософії Ф. Ніцше, його апології сильної людини (у творах Етель Ліліан Войнич, Л. Буссенара, Р. Хаггарда, Дж. Лондона). Однак її не сприймала Леся Українка, хоча Н. найповніше розкрився у ліриці та драматичних творах письменниці. Її герої видаються цілісними вольовими натурами, яскравими моральними максималістами, що протистоять світовому хаосу; їх не можна співвіднести із конкретними життєвими персонажами реалістичного дискурсу. Леся Українка вважала реалістичний і натуралістичний спосіб «фотографувати» довкілля «унижженням свого хисту», обстоювала «прапор модернізму» і «не зрікалася прапора новоромантичного», витворюючи своїм поривом «ins Blau» («у блакить») основу для нової перспективи українського письменства, суголосної європейській. Така життєтвердна настанова Н. почасти розкрилася у прозі Ольги Кобилянської, у деяких поезіях О. Олесь, С. Черкасенка та ін., наснажувала покоління «розстріляного відродження» (О. Влизько, М. Йогансен, Ю. Яновський та ін.), позначилася на доробку представників «Празької школи» (твори Олени Теліги, почасти Наталі Ливицької-Холодної, О. Ольжича та ін.), відрізнялася від революційного романтизму. Н. рідко трапляється у чистому вигляді, як-от у прозі Ю. Яновського, часто поєднується з іншими стилями: із символізмом (Ольга Кобилянська), імпресіонізмом (М. Хвильовий), неореалізмом (Г. Косинка), футуризмом (О. Влизько). Відгомін Н. спостерігався у творчості деяких шістдесятників (В. Симоненко, М. Вінграновський, Б. Олійник, Р. Лубківський та ін.), нині в окремих авторів, наприклад у поезії І. Павлука.

Неоструктуралізм (грец. *neos*: новий і *lat. structura*: побудова, розміщення) — переосмислення структуралізму, а не перебування після нього (як постструктуралізм). Термін запровадив німецький філософ М. Франк («Що таке неоструктуралізм?», 1988). Він піддає сумніву тяглість історії, дискредитує автономного суб'єкта, вказує на відсутність значення у мові, де наявне лише розрізнення (*differance*). Водночас дослідник не відкидав набутків герменевтики, зокрема Ф. Шлейєрмахера, використовував його термінологію, поглиблював теоретичні засновки цієї дисципліни.

Неотєрики (грец. *neoteroi*: новітні) — гурт римських поетів середини I ст. до н. е., творам якого притаманні суб'єктивізація переживань, уникнення

соціальної тематики, елітарні мотиви, вишукана форма. Їхня лірика асоціювалася з елліністичною, живилася досвідом александрійських поетів. Н. коментували їхній «темний стиль», заперечували зужити сюжети та образи. Цю поетичну практику можна вважати одним із перших виявів тези «мистецтво для мистецтва». Н. розробляли жанри епілія (малого епосу), епіграму, елегію, обирали рідкісні міфи, використовували у своїх «вчених» поезіях натяжки, цитати та ін. інтертекстуальні прийоми, еротичні мотиви, форму фігурного вірша. Тому доробок Н. був призначений для читача з вишуканим естетичним смаком, схильного до інтелектуальних переживань. Крім таких творів, ці поети писали невеликі вірші на побутові теми, так звані абициці (*nugau*). Найвідомішим з Н. вважається Гай Валерій Катулл (прибл. 87 — прибл. 54 до н. е.). Крім пейзажної лірики («Знову весна, оживає земля»), низки епіліїв на міфічні теми («Коса Береніки», «Аттис», «Весілля Пелея та Феміди»), він писав любовну поезію, на яку його надихала закоханість у красуню Клодію, дочку трибуна Клодія Пульхра, що у творах постала під іменем Лесбії. Катулл одним із перших в історії античного письменства порушив проблему висвітлення сердечних, часто суперечливих, переживань, розкрив драматичний розвиток кохання:

В серці — кохання й ненависть. Чому? — Ти
спитаєш.
— Не знаю.

Та відчуваю в собі біль цей і мучусь, тепло
(переклад М. Зерова).

Віршова спадщина цього давньоримського поета вплинула на сучасників та митців наступних поколінь. Були популярними й збережені у фрагментах поезії ідейного натхненника гурту Публія Валерія Катона (епілії «Діктінна», вчено-еротичний вірш «Лідія»), Ліцінія Кальва (епілії «Іо», елегії, епіграми, зокрема проти Цезаря та Помпея), Гая Гельвія Цинни (поема «Смірна»), Квінта Корніфація, Гортензія Гортала, Квінтілія Бара та ін. У XVII ст. поняття «Н.» вживалося щодо стилю письменника, якому був притаманний класичний кларизм, нині — на позначення захоплення митця експериментами у версифікації.

Неотрадиціоналізм — виявлення протилежних авангардизму тенденцій у письменстві XX ст., протистояння між якими витворює напруження творчої рефлексії, процес відштовхування — притягування, спонукає до переосмислення класики. Поняття В. Тюпі (стаття «Полярізація літературної свідомості», 1992; «Постсимволізм», 1998). Н. може характеризувати й доробок одного автора (Г. С. Елліот, О. Мандельштам, Анна Ахматова, Б. Пастернак, І. Качуровський, У. Самчук та ін.), навіть один твір («Сестри Річинські» Ірини Вільде). Тому розмежувати протилежні художні системи, на думку дослідника, неможливо.

Неофілологія (грец. *neos*: новий, *phileō*: люблю, *logos*: слово, вчення) — розділ філології, який досліджує новітні європейські мови, на відміну від класичної філології, предметом вивчення якої є мови античної доби. У Н. виокремлюють романістику, слов'яністику, германістику та ін.

Неофрейдизм (грец. *neos*: новий і від прізвища австрійського психоаналітика З. Фрейда) — те-

чя, що виникла на базі критично витлумаченої теорії фрейдизму До Н належала аналітична психологія К-Г Юнга, яка розглядала співвідношення свідомого і несвідомого з погляду колективної свідомості, власне архетипів, характеризувався культурологічною орієнтацією, зосереджуючись на міфо-символічних засадах художньої діяльності. Формувалися авторські концепції О Райха, К Хорні, О Ранка, Т Рейка, М Кадоре, І Брес та ін, що переглядали концепцію фрейдизму, зокрема теорія некрофілії Е Фрома, що полягала в обґрунтуванні танатологічних інтенцій людини Н позначився і на структуралізмі та постструктуралізмі (Ж Лютар, Юлія Крістева та ін) Наприклад, Ж Дельоз та Ф Гваттарі переосмислили концепцію Едипового комплексу, обґрунтували свою версію анти-Едипа

Неповне речення — речення, в якому пропущено один або кілька його членів, головних чи другорядних, що можуть бути відновлені з контексту Н р поділяються на контекстуальні й ситуативні

Неповний період — див **Незакінчений період**
Непрозорість (англ *opacity*) — непроникність референції, яка не дає їй змоги бути визначеною через простий доказ, що заперечує картезіанське розуміння розуму як прозорого щодо себе Тенденція до Н особливо помітна при перекладах В-В Квайн висловив припущення, що слова мають значення лише в межах теорії «найвищих зацікавленень» На думку Д Девідсона, смислові ознаки твору затемнюються при перекладі, коли беруть до уваги світоглядні переконання чи теоретичні уявлення автора, адже вони часто суперечать його текстам (наприклад, комуніст М Хвильовий спростовував більшовицькі настанови у своїх новелах та повістях, вдавався до біографічної містифікації), не завжди відповідають концептуальним схемам інтерпретатора, що спостерігається не лише під час перекладу з інших літератур, означених відмінною ментальністю, а й у літературознавчій практиці, зокрема коли дослідник не симпатизує стилізовим чи жанровим уподобанням письменника Особливого сенсу Н набуває у «темному стилі», хоч може поширюватися у будь-якому металогічному творі, де застосовано символістський натяк, симфору, у п'єсі чи нарративі із заплутаною інтригою, з абсурдистською ідеєю

Непряма мова — стилістично нейтральне передавання змісту висловлення без посилання на його джерело Прийом Н м письменник використовує, прагнучи уникнути опису неістотних деталей або відтворюючи мовленнєву специфіку персонажів «*Під вечір по селу розійшлося, що йдуть козаки*» (М Коцюбинський, «*Fata morgana*»)

Непрямий дискурс (англ *indirect discourse*, від лат *discursus* *міркування*) — тип дискурсу, в якому висловлення (думки) персонажа інтегруються в інше висловлення на підставі часового зсуву, переходу оповіді від першої особи до третьої, повідомляються з більшою чи меншою точністю, наприклад у народній пісні «*Ти сказала, що в суботу / Підем разом на роботу*» Йому протилежний **прямий дискурс**, у якому висловлення персонажа фіксуються в такому вигляді, як вони були ним сформульовані Див **Невласне пряма мова**

Непрямий переклад — переклад іншомовного тексту не з оригіналу, а на підставі перекладу-посе-

редника чи підрядника Вважається неприйнятним у сучасній теорії перекладу

Непрямі докази — докази, що, на відміну від прямих, безпосередньо не констатують фактів, які потребують доведення, а виявляють проміжну інформацію, на підставі якої опосередковано встановлюється основний шуканий факт Замість прямих доказів формулюється заперечення положень, які слід довести, що виявляє їхню неправдивість, тому Н д називають доведенням від протилежного

Неречевість літературних образів — відсутність у літературному творі, на відміну від малярського чи пластичного, прямої наочності зображення, яка постає опосередковано Тому цілісність предметів та явищ у ньому відображена уявно, а не конкретно чуттєво Це дає змогу досягти зображального романтизму, за якого образи можуть водночас перебувати поряд або взаємоперетинатися, що неможливо для реальних предметів Тому література здатна бути, за словами Г-В-Ф Гегеля, «всезагальним мистецтвом, здатним у будь-якій формі розробити і висловити будь-який зміст» Таку її властивість бути мальовничою поза речевістю та наочністю В Халізов називає словесною пластикою, основою якої є мнемонічні сліди, суб'єктивні реакції на довкілля, тобто література, на його думку, постає як «дзеркало "другого життя" видимої реальності»

Нерівноскладова рима (грец *rhythmos* *мирність, сумірність, узгодженість*) — асиметричне римування, за якого в одному з римованих слів миститься більше складів, ніж у суголосному з ним Частіше Н р характерна для окситонних і парокситонних рим

Задощив, закрутив, задощився,
 І пішло дорогою в дощ,
 Пересохли жовті уривки,
 Полохливе, послужливе ключчя (М Йогансен)

Слова з наголошеним останнім та передостаннім складами можуть римуватися з дактилічними складами, в яких наголос припадає на третій склад від кінця верса

На обважніл, розпатлані нерви
 Навалилося буднями
 Занудило стіни палерами,
 Грудки під ногами — груднем (В Еллан)

Нерівноскладовий вірш (лат *versus* *поворот*) — вільний речитативний, зазвичай астрофічний вірш, притаманний народним голосінням, думам, деяким давнім обрядовим творам (колядки, весільні пісні), історичним пісням та баладам Відрізняється від рівноскладових віршів із симетричним розташуванням частин (колін) у кожній строфі, має різну кількість складів у кожному версі без дотримання певного віршового розміру, усталеного порядку римування, поділу на куплети Якщо в піснях з ізометричною основою мелодія диктує ритмічну схему, то ритм співаної декламації пристосовується до вимог відповідного тексту, його гетерогенної специфіки У ній віднаходять більші або менші групи версів, різні за структурою тиради, періоди, об'єднані семантично завершеністю, придатні для виголошення на одному видиху, що дає виконавцеві змогу щоразу імпровізувати Зразком Н в є запис думи «Маруся Богуславка» від 30 січня 1886.

	кількість складів
На синьому морі,	5
На білому камені,	7
Там стояла темная темниця,	10
А в тій темниці там пробувало п'ятсот козаків	15
Бідних невільників.	6
Що вони тридцять три літа там пробували,	13
Сонця праведного	6
І світа білого	6
Не видали.	4
Той самий текст у записі 1908 р.:	
Гей, що на Чорному морі,	8
Та на білому камені,	8
Там стояла темниця кам'яная.	11
Гей, там стояла темниця кам'яная, А в тій темниці пробувало	12
Сімсот бідних козаків,	9
А в неволі пробували,	7
Та Божого світу	8
І сонця праведного не видали.	6
	11

Несвідоме — див.: **Психоаналіз**.

Нестача — неможливість суб'єкта постмодернізму охопити об'єкт пізнання, визначити мовними засобами істину, що зумовлює його розчарування в можливість доконечного оволодіння мовою і довкіллям. Поняття Ж. Лакана. Причиною Н. вважають панівну децентрацію, що формує недовіру до будь-яких тоталітарних логоцентричних схем, до безнадійно затемненої речі-у-собі. Тому індивід зміщений, позбавлений певності, що Его здатне на вичерпну відповідь; така настанова впливає на тексти постмодерністського письменства, для якого цей аспект становить неподоланну проблему. Натомість у літературі класичного та некласичного світобачення неповнота сприймається як необхідний організаційний елемент будь-якої системи, даючи простір для ненастанного вдосконалення.

Нестуліу́ст — в українській поезії — відповідник віршеві азербайджанських ашугів догаджемезу, твір без губних приголосних *б, п, в, м, ф*, запроваджений М. Мірошніченком, зокрема, у вірші «Родень»:

Чи знесокірені ліси сторічні,
чи родяться і не рідяться, —
на роки нарікають?

Хай скаже Родень, скаже Родень.

Чи озираються озера сторічні,
які застоюлись і аж рудяться,
і чи ріки нарікають?

Хай скаже Родень, скаже Родень.

Іде сторіччя — йде сто ратиць,
ліс тінню криє їх сліди.

«Не старітись — що й старатись?!» —
зітхає Родень, дух рудий.

До Н. звертався К. Коверзнев (вірш «Заколисано осінь»).

Нефокалі́зованість — див.: **Нульова́ фокалізація**.

«Ніва» — науково-літературний часопис (Львів, січень — липень 1865; було опубліковано 20

чисел) за редакцією видавця К. Горбала, який продовжував традиції журналів «Вечерниці» та «Основа» у період, коли журнал «Мета» припинив своє існування. У «Н.» доводили можливість української мови реалізуватися в літературі та науці. На його сторінках друкували твори Т. Шевченка («А. О. Козачковському», поема «Петрусь»), повість «Інститутка» Марка Вовчка, оповідання «Стехин ригі», «Історичні спомини столітнього заporожця Микити Коржа» О. Стороженка, «Сафат Зінич», «Побратим», «Три як рідні брати», добірку «Буковинські пісні з голосами», одноактівку «Так вам і треба!» Ю. Федьковича, оповідання та вірші С. Воробкевича, незакінчену повість «Колись було» П. Свенціцького. На його сторінках вміщували також переклади М. Старицького, В. Навроцького, П. Свенціцького з різних літератур, інформацію про заснований у Коломиї перший український театр та його репертуар («Наталка Полтавка» І. Котляревського, інсценізація повісті «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка тощо).

«Ніва» — літературний альманах, що був опублікований в Одесі у 1885. На його сторінках надрукували лібрето оперети «Утоплена» М. Старицького, повість «Чортова спокуса» І. Нечуя-Левицького, переклад А. Ніщинського шостої пісні «Одіссеї», вірші та оповідання Дніпрової Чайки, К. Ухача, А. Боженка та ін., народні пісні і легенди.

«Низ» літератури — умовна назва масової літератури, розрахованої на читача з невибагливим, часто нерозвиненим естетичним смаком. Можуть вживатися й синонімічні поняття: «популярна література», «тривіальна література», «паралітература». Таке уявлення з'явилося за доби класицизму, зумовлене розмежуванням жанрів та стилів на високі, середні й низькі. «Н.» л. належить до низького стилю.

Низький стиль (грец. *stylos*: паличка для письма) — один з трьох стилів, обґрунтованих французькими класицистами. Вживається для зображення звичайних, буденних подій, поширений у народній творчості, у дружніх листах тощо; характеризується відсутністю неологізмів, архаїзмів, професіоналізмів та ін. рідковживаних слів, стилістичних фігур, тропів, складних синтаксичних конструкцій тощо. Його представляли комедія, байка, сатира та ін. «неелітарні» жанри. Вважався ознакою народної мови, сміхової культури, в якій використовувалися знижено-сатиричні прийоми. Твори Н. с. позначилися на козацькому низовому бароко, на творчості мандрованих дяків; традиція відома за багатьма віршами-трагедіями, віршами-ораціями, інтермедіями, діалогами. Їх автори залишилися невідомими, за винятком Якуба Гаватовича, Петра Поповича-Гученського, Івана Некрашевича.

Нібелунгова строфа́ (нім. *Nibelungenstrophe*) — віршова форма німецького героїчного епосу «Пісня про Нібелунгів» (XIII ст.), що утворена чотирма версами з парним римуванням *aabb*. У перших трьох віршових рядках міститься шість стоп, у четвертому — сім. Таку форму вперше використав мінезингер Кюренбергер (XII ст.). Вона позначилась і на німецькій героїчній поезії «Курдун» (XIII ст.).

Нігілі́зм (лат. *nihil*: ніщо, нічого) — ознака індуїзму та буддизму, за якими цей світ не є первинним, не має ні форми, ні імені, життя в ньому супроводжується стражданнями та ілюзіями, низкою безглузких народжень і смертей, що спонукає до пошу-

ків порятунку від нього У європейському світосприянті Н позначає антираціоналістичну універсально некласичну культуру, умонастрій, що ґрунтується на запереченні духовних основ буття, супроводжується пафосом негативізму Термін «Н» запровадив Ф-Г Якобі у посланні (1799) до Й-Г Фіхте Поняття увійшло в широкій обіг у зв'язку з богоборчими інтенціями французької революції та романтизму, а також роману І Тургенєва «Батьки і діти» (1862), у якому розглядався типовий представник російського антиісторичного утопізму Йшлося про радикальну переоцінку вищих цінностей, «віру в безвір'я» (Ф Ніцше), неможливість людини реалізуватися через тиск зовнішніх несприятливих чинників На думку Ф Ніцше, « категорії “мети”, “єдності”, “буття”, за допомогою яких ми поводимося світові цінність, знову усуваються нами — і світ знецінюється», тому шлях до нового може бути прокладений завдяки ідеям «воли до життя» та «вічного повернення», які сприятимуть втраті суспільством ілюзій, людських бажань, будь-якого, передусім морального, ладу, ствердженню «смерті Бога» Інтерпретуючи міркування німецького філософа та письменника, Ж Дельоз («Ніцше і філософія», 1962) визначив останню людину, яка, «знищивши все, чим вона не була сама», «повісивши “місце Бога”», виявилася всіма запереченою, приреченою на небуття Тому закономірно проголошували гасла «визвольного самогубства» (Е Гартман), поширювали ідеї «апофеозного безґрунтянства», висвітлені Л Шестовим, які стали вагомим складником світглядного катастрофізму, особливо пережитого «втраченим поколінням» у 20—30-ті ХХ ст З позиції психоаналізу Н є наслідком порушення рівноваги між традиційним святенництвом традицій та бунтарством несвідомого Прихильники французького (А Камю, Ж П Сартр) та німецького (Г Маркузе, стратегія «Великої відмови») екзистенціалізму вбачають у Н первинне онтологічне дане Особливо Н поширився у письменстві (мистецтві) ХХ ст, засвідчував деструктивний умонастрій, який відкидав класику, знецінював літературні традиції, не сприймав духовних цінностей Його основою є соціальне підґрунтя культурного андеграунду, зневіра, сумнів, відчай, іноді безнадія, що поєднувалися зі зневагою до авторитетів, прагненням помститись за розчарування у творчості й житті, часто набували руйнівних характеристик Ознаки Н були притаманні течіям авангардизму, передусім футуризму, дадаїзму, сюрреалізму М Мамардашвілі вбачав у Н наслідок «несамодостатності людських станів», слабкість вольових імперативів та настанов на подолання екзистенційних перепон, використання позбавленої високих життєвих сенсів маски-маріонетки Нині Н пов'язують із теоретичними настановами постмодернізму, переглядом позитивістської практики інтерпретації, бо те, що вона ніколи не завершується, на думку М Фуко, зумовлене відсутністю об'єкта тлумачення Крім цього, Н співвідноситься і з «некрофільськими» настроями на зразок «смерті автора», «смерті суб'єкта»

Нігрéдо (лат *niger* чорний) — асиміляція несвідомих процесів, різних аспектів тині Вони виникають під час глибокої інтроверсії особи, спричинюють потьмарення розуму, за якого вона залишається віч-на-віч із не відомими їй комплексами На думку

алхіміків, Н, як і «чорний ворон», вказує на диявола У стані Н Я сприймає себе покинутим у байдужому світі, що немовби розвалюється на очах, у безвихідній безперспективній ситуації Поняття, запозичене К-Г Юнгом з алхімії

«Ніжний реалізм» — стильова домінанта американського письменника В Д Говелса (1837—1920) та його послідовників Г Г Бойсенна, Б Вітлока та ін, які, на відміну від представників вікторіанського чи наївного реалізму, прагнули зображувати життя в його буденності, надавали пріоритету моральним чинникам

Нікерббкери (англ *Knickerbocker*) — група нью-йоркських письменників першої половини ХІХ ст (В К Брайент, Дж К Полдинг, Ф Галлек, Дж К Верпланк, Р Ч Сандс, Дж Р Дрейк, Лідія М Чайлд та ін), які прагнули створити національну літературу Названо за іменем Дідриха Нікербокера, вигаданого персонажа «Історії Нью-Йорка» (1809) В Ірвінга Друкували свої твори на сторінках журналу «Нікербоккер мегезін» (1833—65)

Ніккі (япон *щоденник*) — лірично-документальний метажанр японської літератури у формі подорожних та ін нотаток із персонажем, який має реального прототипа У «Мандрівних записках із Тоса» («Тоса-ніккі», 936) поета Кі-но Цураюкі використано багато танка Відомі також жіночі Н, як-от «Щоденник ефемериди» («Каґеро-ніккі», 954—974) матері палацового чиновника Фудзівара Мітіцуна, «Щоденник Ідзумі Сікібу» (1003—04), «Щоденник із Сарасіна» (1020—59) Відомий твір цього жанру «Повномісяччя» («Ідзайоі», 1277) належить черниці Абуцу, яка у віршовій формі описує свої мандрі Зверталися до цього жанру також Мацуо Басьо («Стежками півночі»), Кобая Ісе («Моя весна») та ін

Німецькі народні книги (нім *Deutsche Volk-bucher*) — масове тиражування книг у Німеччині, яке тривало до початку ХVІІІ ст, розпочавшись із запровадженням книгодрукування (середина ХV—ХVІ ст) Передусім поширювали перекази анонімних лицарських романів, героїчний епос, казки, легенди, шванки, героями яких були історичні постаті (Александр Македонський, Карл Великий та ін), пройди-сив Тіль Уленшпигель, життєпис якого складається з 95 гумористичних та сатиричних історій, трикстер Рейнеке-Лис Особливо популярними були книги «Жартома і всерйоз» (1522), «Товариство в саду» (1552), «Шильдбургери» тощо, написані за традицією сміхової культури, а також твір «Прекрасна Мегалона», що мав ознаки куртуазного роману, легенда про Фауста, опублікована Й Шпісом (Франкфурт-на-Майні, 1587) під назвою «Історія про доктора Йоганна Фауста, знаменитого чарівника та чорнокнижника, який на певний термін підписав договір із дияволом, які дива він під ту пору спостерігав, сам здійснював і творив, доки врешті-решт не зазнав неминучої карі Переважно взято з його власних посмертних творів і надруковано задля попереджувального прикладу та зі щирою засторогою всім безбожним та лихим людям» Н н к викликали інтерес письменників, позначилися на художній літературі

Нірвана (санскр *nirvana*, букв *заспокоєння, згасання*) — одне з основних понять буддизму та джайнізму, що означає стан вищого блаженства, є метою людини, яка прагне звільнитися від постійних

перероджень і страждань Йдеться про досягнення особою абсолютної свободи, повне злиття з першоосною світу шляхом практичного повного уникнення контактів із людьми та багаторічного тренінгу У переносному значенні — стан повного спокою

Нісенгніци, або **Побрехеньки,** — жанровий різновид фольклору, побудований на випадкових асоціаціях, несумісних зіставленнях, що викликають комічний ефект, втілюючи яскраву дотепність народної нараці «*Іду я вночі понад став, аж там вовків повен став, я присів, а їх тільки стм, я вкляк, а їх уже п'ять, я стою, стою — цмлий день, а то у воді — чорний пеня!*» Див **Небиліця** Н вживається також на позначення вислову, позбавленого логічного змісту, нехибного і водночас неістинного З Н пов'язані поезія нонсенсу, окремі жанри ренесансного письменства (кокалян, фатрази, фроттола), алогічні прийоми у «Похвал Глупоті» Еразма Роттердамського, в «Гаргантюа і Пантагрюелі» Ф Рабле Нової якості Н надав англійський поет, художник, біолог Е Лір («Книга нісенгніци», 1846, «Ще більш нісенгніци», 1872), який переосмислював національний фольклор (пісеньки «Матинка-гусочка», «Дитячі абищиці, або Нісенгніці» тощо), у своїх ексцентричних творах, що були несумісні з вікторіанською поважністю, утверджував вільну особистість зі свіжим поглядом на світ Пізніше його дотепні гротескні нонсенси називали лімериками Традицію продовжив письменник, лінгвіст і математик Льюїс Керролл, філософські казкові повісті-гротески якого («Аліса в країні чудес», 1865, «Аліса у Задзеркаллі», 1871) популярні і серед дітей, і серед дорослих У поемі «Полювання на Снарка» (1876) філософсько-скептичному баченню світу як хаосу він протиставив іронічно-логічну гру, що охоплювала всі аспекти життя людини Наративи Льюїса Керролла сприймають як передбачення футуризму, дадаїзму, сюрреалізму та постмодернізму, його логічні загадки вважаються одним із кроків до математичної логіки, лінгвістичного аналізу, теорії відносності Так, астроном А С Едінгтон порівняв формальну структуру «Джабервокки» із «Аліси у Задзеркаллі» з теорією множин Алюїзи на цей твір простежуються у романах В Набокова «Піни», «Достеменне життя Себастьяна Найта», «Ада, або Пристрасть» Багато письменників (Дж Р Кіплінг, Г Грін та ін) застосовували неологізми Льюїса Керролла Відомі також схильний до парадоксів Г К Честертон, автор небагатьох чудернацьких віршів, есе «Захист нісенгніци» (1901), Г Беллок, який у своїх бестарях («Книга звірів поганої дитини», 1896, «Ще про звірів гірших дітей», 1897) висміював нудне моралізаторство та утилітаризовані «істини» Н відомі також в українському фольклорі та письменстві Їх можливість використовували І Котляревський («Енеїда»), М Кулш («Мина Мазайло», «Народний Малахій»), М Йогансен («Подорож доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести до Слобожанської Швейцарії»), В Домонтович («Доктор Серафікус») та ін Інколи Н ставали основою нових жанрів, як-от «Пересль'я» С Руданського, усмішки Остапа Вишні

Нгі (санскр *nigī* державні документи) — тексти індійської літератури політичного характеру, що відображали ієрархічну структуру адміністративної системи, відносини між можновладцями та підлеглими («Панчатантра»)

«Ніхон-сьобкі», або **«Ніхон-гі»** (япон «Аннали Японії»), — історико-міфологічний літопис Японії (720 н е), приписуваний принцу Тонері (676—725) та Фудзіварі-но Фухито (роки невідомі), хоч, за іншими даними, над ним працювала група палацових історіографів Пам'ятка аргументує божественне походження імператорів, описує міфологічну історію Японії як держави, складається з трьох сувоїв Кожен з них містив тридцять розділів наративного тексту, пережеваного піснями (128), частина яких наявна у «Кодзікі» Деякі з них привертають увагу витонченим психологізмом і ліризмом, як пісня принца Нака-но Оое-но Одзі, створена з приводу смерті дружини

На кожному дереві —

Весняний білоцвіт!

Чому ж тоді, скажіть,

Моя кохана

Ніколи більше вже не зацвіте?

(переклад І Бондаренка)

Перший сувій хроніки присвячено космогонічним подіям, вчинкам синтоїстських божеств та легендарних героїв, збройним походам імператора Дзімму (660—585 до н е), правління імператора Бурену (498—506), другий — стосується доби імператора Темму (672—686), третій — імператриці Дзіто (686—697)

Ніцшеанізм — тенденція у європейській літературі та філософії на межі XIX—XX ст, що виникла на основі вчення Ф Ніцше (1844—1900), позначилася на концептуалізації «філософії життя», частково вплинула на творчість модерністів, зокрема Ольги Кобилянської, В Винниченка Виражена у критиці традиційної культури, християнської моралі, в аполетизації крайнього індивідуалізму, культу надлюдина, іманентного артистизму, донісійського чинника на протигагу аполлонійському Н також називали специфіку афористично-поетичних форм літературного висловлення

Нічевькі (рос *ничевьки*) — літературна група, світоглядною основою якої була теорія та практика футуризму, який вона наслідувала і з яким полемізувала, не сприймаючи його настанов життєбудови, заперечувала так званих «всєков», що діяли з 1913 під керівництвом М Ларіонова й І Зданевича Утворена в 1920 Рюриком Роком (псевдонім Р Герінга) Представником Н був властивий нігілізм, породжений пореволюційними роками У колективних збірниках «Вам» (1920), «Собачий ящик, або Праці Творчого Бюро Нічевьків упродовж 1920—1921» (1921) вони друкували ексцентричні манфести, вірш Рюрика Рока, А Ранова, Л Сухарєвського, які майже не відрізнялися від експеріментальних та імажністських творів Н обстоювали настанову на еклектизм, про що йшлося у «Декреті про Нічевьків Поезію», опублікованому у другому збірнику Представники Творчого бюро (Рюрик Рок, А Ранов, С Мар, Елена Николаєва, Д Уманський, О Ерберг) були авторами декларацій «Наказ з організаційної частини», «Гра Природи, або Дончека на сторожі інтересів Нічевьчества», «Декрет про Малярство», «Декрет про відокремлення Мистецтва від Держави» тощо, яким була притаманна провокативність, пародія на літературні, політичні, публіцистичні, побутові штампи, на зразок «заміна літподатку літрозкладкою» Скандальними були також публічні виступи Н, які нагадували епа-

таж дадаїстів, творчістю яких представники групи цікавилися («Звернення до Дадаїстів», переклад поеми «Чаплінада» дадаїста І Голя, здійснений Рюріком Рокком, та ін)

«Нічне плавання по морю» — образний вислів К-Г Юнга на позначення архетипного мотиву в міфах, пов'язаного з притаманною неврозом депресією, уподібнений до плавання морями, до сходження в пекло, в потойбіччя, у глибини несвідомого Цей мотив викликає асоціації із поглинанням жертви драконом, потворою, хтонічною істотою, з перебуванням за ґратами Він притаманний багатьом епічним, казковим, літературним героям (Гільгамеш, Озіріс, Одисей, Еней, Орфей, Йов, Сіндбад, Данте, Котигорошко, Марко Пекельний та ін) як символічне вираження руху лбїдо, заглиблення у «темну ніч» душі з її очищенням у водах чи у вогні і поверненням до цього світу

Но (нім *No-Spiel*, англ *no-play*, франц *piесе no*, від япон *нō*) — різновид народного японського музичного театру (денґай, саругаку, каґура), який невдовзі став професійним Його розквіт припав на XIV—XV ст П'єси, що створювалися для його вистав, називалися «йокьоку», були лбрего для сшву, що видавалися ліричними драмами містеріального характеру, в яких чергувалися вірші та прозові тексти Діалогічний компонент поступався музиці, пісні, міміці, танцям Йому притаманні й форми храмових сцен Авторами Н, переважно трагедій, були буддйські ченці, які писали свої твори на інтертекстуальній основі, переінакшували відомі фабули історичних та народних нарацій, вояцьких повістей, поетично класики тощо, інколи запозичали сюжети з китайської літератури Широко використовувалися такі поетичні засоби, як карі-котоба (створення багатозначних образів на основі омонімі та полісемі), енґо (використання споріднених слів на основі асоціативних зв'язків), символ Вистава складалася з прологу, основної дії, розрахованої на двох-трьох акторів у масках (переважно протагоніст й асистент), та еплогу У ній переважно обігрувалися релігійно-ритуальні, містичні сцени з багатою декорацією та костюмами Часто роль головної діючої особи виконував дух чи божество Стиль творів зазвичай був піднесеним Найвідомішими драматургами Н вважаються Кан'амі Кійоцугу та особливо Дзеамі Мотокійо, який розробив теорію цього театру, сформулював його стилеві ознаки, різнопланові за змістом (містеріальні, героїчні, демонічні тощо) та естетичним завданням урочисто-святкова, містична, або чарівнича (юґен), божественна (головний персонаж — божество), просвітницька, в душі буддйських настанов, любовна, страждальна, присвячена мнливості долі (мудзю), «нешасна», простодушна, жалслива драма Найвідомішою його працею був трактат «Каденсю» («Про пісенну традицію»), в якому визначений головний принцип театральності мистецтва — мономане, або мімезис Великого уваги надавав Дзеамі Мотокійо принципу юґен, використовуючи досвід теоретиків вака, наголошував на пріоритеті мови та стилю, тематики й естетики Н, поєднаних із потребою акторського вдосконалення

Нова Генерація — літературно-мистецьке угруповання українських футуристів, очолюване М Семенком, третя спроба об'єднання груп «лівого

фронту» мистецтва (укрлф) Першою була Аспанфут, яка еволюціонувала до другої — АСКК (Асоціація комуністичної культури) Н Г постанала у 1927 у Харкові, мала філи у Києві та Одесі, видавала одноіменний журнал Крім відомих прихильників футуризму Г Шкурупця, Г Коляди, Л Недоли, А Чужого, до її складу увійшли молоді поети, критики, белетристи О Влизько, В Вер, І Маловичко, Л Зимний, О Мар'ямов, О Полторацький, художники В Меллер, Дан Сотник, К Малевич, кіномитці С Тасін, О Перегуда та ін Представником цієї організації вважався також Едвард Стріха (К Буревій), пародист на виршування панфутуристів та «пролетпоетів» У новій декларації «Платформа й оточення лвих» проголошувалися боротьба з «національною обмеженістю», «назадницьтвом», орієнтація на платформу авангардизму, інтернаціоналізму, пошуки союзників у ВУСПП, «Молодняку», «Березол», опонентів — у ВАПЛІТЕ та серед «неокласиків» Творчі осяяння періоду кверофутуризму та раннього панфутуризму тут відсутні Н Г не визнавала класичної спадщини, дотримувалася «некрофільських» гасел «смерті мистецтва», які тлумачила як «універсальну установку» Художній практиці її представників була притаманна запозичена у російського ЛЕФу «функціональна поезія», «література факту», що полягала в руйнуванні емоційної, образної сутності лірики, позбавленні її ознак психологізму (М Семенко «Писать про / активність я мшшу / забувши про людську душу»), відповідала соціальному замовленню, тобто обслуговувала офіційну ідеологію Упродовж трьох років свого існування (1927—30) Н Г двічі змінювала свою назву Всеукраїнська спілка комуністичної культури (ВУСКК, 1929), Об'єднання пролетарських письменників України (ОПШУ, 1930), а в січні 1931 «самоліквідувалася» під натиском «консолідаційних заходів» комуністичної партії, яка кваліфікувала футуристів як «класово ворожих» формалістів

Нова Генерація — щомісячник одноіменного літературно-мистецького угруповання панфутуристів, або укрлфівців (Х, 1927—30), за редакцією М Семенка Журнал обстоював авангардистські погляди на сутність мистецтва, намагався европеїзувати українську літературу Відкинувши щойно проголошувани гасла деструкції, «Н г» наполягала на потребі запровадження «лівого» кіно, лівого оповідання, лівого роману» як новітніх форм «лівого фронту» На титульних сторінках видання публікувалися своєрідні кредо тогочасного футуризму, що відрізнялися від іманентних завдань літератури «Ми за комунізм, інтернаціоналізм, раціоналізацію, соціальну витриманість, універсальну комуністичну установку побуту, культури, науки, техніки, ліве мистецтво, ми проти національної обмеженості без принципового упрощенства, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму, трьохпильного хуторянства, неучтва, еклектизму» Художній рівень друкованих на сторінках журналу соціально заангажованих віршів був невисоким порівняно з яскравою кверофутуристичною та ранньою панфутуристичною поезією, траплялися й такі псевдолітературні заримовані тексти, як «Знаєш, товаришу, / брось буцать, / Вийди тверезий в футбольних буцах» Незважаючи на це, журнал привертав увагу високою поліграфічною культурою, популяризацією здобутків європейського

та українського авангардизму, висвітлював діяльність угруповання Нова Генерація, друкував різноманітні твори, переважно вірші, оповідання, зрідка романи, памфлети, фейлетони, запроваджував рубрики «Реабілітація Т Шевченка», «Футуристи на село», «Футуристи в атаку на зеленого змія» тощо. До авторського колективу приєднувалася творча молодь, захоплена футуристичними настановами О Влизько, І Маловічко, В Вер, О Мар'ямов, Є Яворський, Д Голубченко, О Полторацький та ін. Пароди на віршування панфутуристів вміщував Едвард Стриха (псевдонім К Буревія).

«Нова громада» — літературно-науковий місячник (К, 1906—07), зинційований Є Чикаленком, перше його число з'явилося за редакцією Б Грінченка та В Леонтовича. Згодом його редакторами стали С Сфремова та Є Чикаленко. На сторінках журналу публікували твори В Винниченка, М Коцюбинського, А Кримського, М Вороного, В Сивенького (псевдонім В Самійленка), Христ Алчевський, С Черкасенка та ін., драматичні поеми «Три хвилини», «В дому роботи, в краю неволі» Лесі Українки та її студію «Утопі в беллетристиці», статті Б Грінченка, С Сфремова, рецензи, огляди, бібліографію. У 1907 часопис об'єднали з «Літературно-науковим вісником».

Нова генерація — поетичне угруповання (Івано-Франківськ, 1991—94), до якого входили І Андрусяк, С Процюк, І Ципердюк, що поєднували традиції модернізму з вільними постмодернізмом, уникаючи концепцій крайнощів та соціальної заангажованості. Угруповання видало три однойменних збірники (1993). Поети співпрацюють із видавництвом «Смолоскип», в якому з'явилися їхні збірки «Отруєння голосом» (1995) І Андрусяка, «Апологетика на свтанку» (1995), «Лицарі стилоса і кав'ярень» (1996) С Процюка, «Переселення квітня» І Ципердюка.

Нова доба — умовна назва доби Ренесансу та постренесансу (до кінця XIX ст.), антиетичної середньовічної Постмодерністи назвали її класичною, вбачали у ній метафізичну модель світосприйняття, виразний логоцентризм, віру у прогрес суспільного, культурного, а отже, і літературного руху. За Н д розвинулась антропоцентрична модель світобудови, що зумовило формування самоусвідомлення особистості, визнання авторського права, появу індивідуалізованого, одухотвореного персонажа, схильного до утвердження свого Я, кульмінацією якого була ніцшеанська «надлюдина». Інтенсивний розвиток стильових тенденцій та напрямів (класицизм, бароко, рококо, Просвітництво, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм, модифікація жанрів, фаустівський порив до незвіданого, до приборкання простору позначилися на літературі різних континентів, засвідчивши культурний феномен, названий європеїзацією (вестернізацією, модернізацією) художньої свідомості. Н д витворила основи для рівноцінного розвитку поезії та прози і драматургії, тоді як античність надавала перевагу поезії (епопея) і трагедії. Однак світоглядна суб'єкт-об'єктна настанова зумовлювала однобічне світосприйняття на основі бінарних опозицій, протиставлення свого іншому, нехтування відмінними культурами та літературами, не менш цінними, ніж європейські, призвела до кризи європоцентризму з його культом розуму і прогресизмом. Ці тенденції засвідчили модернізм та аван-

гардизм, що належали до неklasичного типу мистецтва, не відмежовуючись від лінійних структур, практики космізації хаосу.

«Нова критика» (англ. *New criticism*) — найвпливовіша тенденція в англійському та американському літературознавстві 30—40-х XX ст., прибічниками якої, зокрема ф'юджитивісти, обстоювали принципи іманентної самодостатності художньої дійсності, тобто «мистецтва для мистецтва», художній твір розглядали як поетичний феномен без урахування його громадських, історичних або біографічних складників, хоч виявляли інтерес до міфологічної та екзистенціалістської критики. Термін американського дослідника Дж К Ренсома, походить від заголовка його однойменної книги (1941), хоч назва явища вже була зафіксована у лекції (1911) Дж Е Спінгарна. Виникнення «Н к» зумовлене кризою картезіанства в аналітичній свідомості, відображеною в біографічній, соціологічній, культурно-історичній та ін позитивістських школах, у нез'ясованих питаннях вікторіанського літературознавства. Його представники не сприймали позахудожньої заангажованості літератури. На їхню думку, традиційне літературознавство припускалося емоційної помилки, заохочуючи суб'єктивність фахової рефлексії дослідника літератури, хоч він і спирався на принципи точних наук та генетичної методології, надаючи пріоритету авторському задуму при поцінуванні твору, було схильне до описовості, фабульного переказу наративів, абсолютизації уявлень про колективну творчість та мімесис. Тому вони пропонували усунути аристотелівську теорію наслідування, висуваючи натомість кантівську настанову автентичності мистецтва, яку обґрунтував Б Кроче («Естетика як наука про вираження і загальна лінгвістика», 1902) й апробували ранні модерністи. Художня дійсність вважалася іншою, відмінною від будь-якої довколишньої, мала свою онтологічну основу, власну об'єктивовану структуру, яку літературознавець та літературний критик мусили декодувати, вбачати у ній багатозначність твору за його рецептивної стабільності. Методологічні принципи аналізу художніх феноменів з ознаками антипсихологізму та антиромантизму розробили Т Е Г'юм, А Річардс, особливо Т С Елот. Вони визнавали автономію твору завдяки неординарній особі автора, застосуванню пильного прочитання (*close reading*), виявленню структурної узгодженості всіх складників естетичного об'єкта («Нова критика», «Субстанція твору» Дж К Ренсома), віднаходженню центру художньої моделі, досягненню високого рівня артистизму письменника та вмінню читача відчутти його. Задля цього доводиться «розщеплювати» таку цілісність, порушувати рівновагу між емоціями та інтелектом, аби критична рецепція по-новому інтегрувала їх, поглибила традицію синтезу, засвідчену творчістю Данте Аліґ'єрі чи французьких символістів. Таким чином обстоюється поетичний космос, формуються сили, спроможні протистояти силам хаосу, зумовлюється вихід за межі корпоративних інтересів, що відкривало перед «Н к» аналітичну перспективу в англо-американському літературознавстві першої половини XX ст., сприяло активізації досліджень зі структуралізму, герменевтики, неориторики тощо. Водночас англійські письменники Д Томсон та Ф Р Лівіс («Культура і середовище», 1933), як і Л У Емпсон

(«Деякі версії пасторалей», 1935, «Структура словотворення», 1951), спростовували вікторіанські літературні традиції. З ними солідаризувався шекспірознавець В Найт, зокрема на сторінках журналу «Дослідження» (1932—53), який він видавав разом із Л У Емпсоном. Проблеми «Н к» вивчали американські дослідники А Тейт («Реакційні есе []», 1936, «Розумне у безумному», 1941), К Брукс та Р П Воррен («Розуміння поезії», 1936, «Розуміння прози», 1943), К Берк («Філософія літературної форми», 1941, в якій висвітлювалася символика дій як внутрішніх мотивів поведінки). Згодом з'явилися праці П Турнеля, Р П Блекмура, Р Веллека, Д Девідсона, В К Вімсатта, А Вінтерса, М Крігера. Були опубліковані теоретичні праці Р Веллека й О Воррена («Теорія літератури», 1949), В К Вімсатта («Словесна ікона», 1954), М Крігера («Нові захисники поезії», 1956), К Брукса та В К Вімсатта («Літературна критика Коротка історія», 1957). Американські літературознавці, які працювали в університетах та коледжах, входили до Американської академії мистецтв і наук (А Тейт, Р П Блекмур), групувалися при журналі ф'юджитивістів «Утікач» (1922—25), проголошували свою естетичну платформу у маніфесті «Я посяду свою позицію» (1930). Вони підтримували настанову на глибоке прочитання тексту, встановлення перехресності значень окремих слів та формулювань у тексті, психологічної суті метафор, порівнянь та інших тропів, тому особливої уваги надавали багатозначності та амбivalentності, власне пізнання змісту через форму. «Н к» обстоювали три покоління письменників. Представники першої генерації (Дж К Ренсом, А Тейт, К Брукс) виявилися послідовниками цієї школи, натомість Т С Елот чи Ф Р Лівс відмежувалися від неї. У 70-ті ХХ ст «Н к» втратила провідне значення, її методи вивчають як обов'язкові в американських коледжах та університетах. Нині положення «Н к» переглядають із позицій постмодернізму, кваліфікують як прояв метафізичного мислення.

«Нова рада» — літературно-художній альманах (К, 1908) за редакцією М Старицького, Олени Пчілки, Людмили Старицької-Черняхівської, І Стещенко, виданий коштом київського Літературно-артистичного товариства. Вважався своєрідним продовженням попереднього альманаху «Рада» (1883—84), видрукуваного М Старицьким. Тому нове видання починалось його портретом, мстило його історичну поему про добу козаччини «Могити», повість «Берестечко». На його сторінках можна було прочитати й драматичну поему «Вавилонський полон» Лесі Українки, її вірш «Нюбеля» і драму «Блакитна троянда», поези М Чернявського, П Карманського, Одарки Романової, Б Лепкого, вірш у прозі Г Хоткевича та ін., прозові твори М Левицького («Дякова помста»), Одарки Романової («Статуя»), Олени Пчілки («Артишоки»), Валері О'Коннор-Вілльської («На гробках»), драматичну містерю «Спокуса» Панаса Мирного, психологічно-символістські «Життєві аналізи» Г Хоткевича.

«Нова рада» — щоденна газета «Товариства допомоги літературі, науці і мистецтву» (К, 1917), яку публікували за редакцією А Ніковського, за участі С Єфремова, М Грушевського, Є Чикаленка, І Шрага, Ф Матушевського, Людмили Старицької-Черняхівської, С Шелухина, Софії Русової, М Левицького, П Христюка та ін.

«Нова речевість» (нім *Neue Sachlichkeit*, франц. *nouvelle objectivite*) — стильова тенденція модернізму та авангардизму у малюванні, представники якого вважали себе послідовниками неокласицизму. Запровадив його Г Хартглауб, директор художньої галереї міста Мангайма («повернення до позитивної та конкретної реальності»). Виокремлюють відгалуження «Н р» південнонімецьке, або класичне (А Канольд, Г Шрімпф, К Мензе та ін.), якому властивий соціальний критицизм, північнонімецьке, частково співвідносне з експресіонізмом (Г Гросс, О Дікс, Г Давринггаузен, Г Шлехтер та ін.), «руссоїстське» (В Шпіс, Г Шульц та ін.). Художники ставили під сумнів метафізичне обґрунтування буття, знищеного побутом, поза яким не існує дійсність і в якому неможливо віднайти сакральні цінності. Виявляючи ознаку постметафізичного мислення, не визнаючи світу, проте змушені жити в ньому, дивитися на нього «злыми очима», вони відмовлялися від настанов активізму та глибинних іманентних засновків мистецтва. Тому їхні твори позначені амбivalentністю, напруженням між зображуваною видимістю, яку митець намагався відчутити, та критичним сприйняттям безжального докільля. На відміну від футуристів чи дадаїстів представники «Н р» критично ставилися до епатційно-нігілістичної практики, застосовували прийом «ліктування схожого схожим», «оживляння» живого, перед тим його «умертвивши». Так вони намагалися адекватно виразити невідповідність світу, реалістично витлумачити відсутню реальність, ілюзорну правдоподібність за одночасної точної фотографічності зображення. Естетика «Н р» вплинула на практику магічного реалізму, схильного до вольового приписування дійсності властивості бути сприйнятною для людини, до формулювання магічних заклять. Представники «Н р» зверталися до гротеску, прийомів репортажу, документальності, зумовлюючи деталізовану реалістичний ефект ірреальності зображуваного, характерний для творів А Деблна, С Цвейга, Л Фейхтвангера, Е Кестнера, Г Фаллади. Проте, на думку Г Гросса, методологічні настанови «Н р» як різновиду неокласицизму, який іноді називали ретро-стилем, виявилися не більше ніж цікавим експериментом на теренах модернізму. Однак постмодерністи вважають її важливим етапом формування метафізики відсутності та постметафізичного мислення.

«Нова Україна» — літературно-науковий, громадсько-культурний, політичний тижневик, згодом місячник (Прага, 1922) за редакцією В Винниченка, М Шаповала, «орган української демократії, передусім соціалістичної». До редколегії увійшли Н Григорів, С Довгаль, Б Залевський, М Мандрика. Крім прокомуністичних публікацій, у «Н У» друкували різножанрові твори переважно українських емігрантів В Винниченка, Д Антоновича, Софії Русової, П Богацького, Л Білецького, В Самійленка, О Олеса, Валері О'Коннор-Вілльської, Е Маланюка, Ю Дарана, О Стефановича, Ф Дудка, М Обідного, А Павлюка, Галини Журби та ін., а також західноукраїнських (Ольга Кобилянська, Марко Черемшина та ін.) і наддніпрянських (В Підмогильний, Г Косинка, Т Осмачка) письменників. На сторінках журналу було вміщено також багато цінних історико-літературних матеріалів.

«Нова Україна» — літературна асоціація, самопроголошена на науково-теоретичній конференції

«Україна чи небуття» (1993) У своїй декларації вона визначала себе як правозахисну організацію (захист письменника В Рубана, редакції газети «Слово», таджицького поета Б Собіра), обстоювала першорядність духовних цінностей, перевагу ідеального над матеріальним, філософського над ідеологічним, прагнення називати речі своїми іменами, несприйняття політичної заангажованості На конференції було також оприлюднено документи «Загальна декларація "Нової України"», «Щодо Сплки письменників України», «Звернення до Президента» «Н У» пов'язана з діяльністю Українського аналітичного клубу (УАК), створеного 1993 на круглому столі письменників та журналістів за підтримки Конгресу українських націоналістів, причетного до друкування брошур «Література як злочин» Є Пашковського, «Доповнення до статутів мовчання» Ю Гудзя, «Большевицька політика українізації в 20—30-х роках» О Кучерика, «Українська національна ідея» С Квіта, «Аки обри» В Медвідя Більшість публікацій представників «Н У» з'являлася на сторінках газети «Слово», журналу «Українські проблеми» Обов'язки президента асоціації виконував В Цибулько, віцепрезидентів — С Квіт, Є Пашковський (пізніше вийшов із складу «Н У»), С Лавренюк

Нова українська література — умовно визначений конкретно-історичний період розвитку українського письменства XIX ст., основою якого стала живонародна мова Започаткований виданням «Енеїди» (Петербург, 1798) І Котляревського Поема підсумовувала ідейно-естетичні пошуки давньої української літератури та виводила національне письменство на нову творчу перспективу, збергала традицію низового козацького бароко (низький стиль) як альтернативу високому стилю російського псевдокласицизму «Енеїда» вплинула на сучасників, зумовивши не лише явище котляревщини, а й самобутні жанрово-стильові пошуки Н у л, переживаючи інерцію бароко, що завершилася у ранніх повістях М Гоголя, деякий час розвивалася у ричищі просвітницького реалізму з елементами сентименталізму (І Котляревський, П Гулак-Артемівський, Г Квітка-Основ'яненко, Є Гребінка) Яскраво представлений у ній романтизм як різновид європейського, основою якого був національний фольклор (Харківська школа романтиків, «Руська трійця», рання творчість Т Шевченка та ін), що спонукало письменників вивчати народну творчість, етнографію, етнологію, історію рідного народу, закладати підвалини відповідних гуманітарних наук Ці дослідження та вчення Й-Г Гердера сприяли формуванню народництва, яке еволюціонувало від романтичного захоплення народною душею до конкретних дій для звільнення українців від національного та соціального гніту За умов постійного переслідування української мови, культури, звичаїв воно було однією з форм культурно-просвітницького резистансу, завдяки чому збереглася українська культура й відкрилася нова її перспектива Програма відродження нації закладена у діяльності Кирило-Мефодіївського братства, Південного відділу Російського географічного товариства, киевської Громади, «Братства тарасівців», корифеїв українського театру, найактивнішими учасниками яких були письменники У такому контексті слід сприймати твори Т Шевченка, П Куліша, Марка Вовчка, О Сторо-

женка, А Свидницького, С Руданського, Л Глбова, І Манжури, І Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Олени Пчілки, О Кониського, Д Мордовця, І Карпенка-Карого, М Кропивницького, М Старицького, Я Щоголіва, Ю Федьковича, Б Грінченка, П Грабовського та ін, які збагачували українське письменство поетичними, прозовими, драматичними жанрами Центральною постаттю Н у л став Т Шевченко, в поезії якого сконцентрувалася не тільки літературна концепція, а й світоглядна модель українського народу Сформувавшись на теренах колишньої Гетьманщини (Полтава) та Слобожанщини (Харків), Н у л розвивалася у Кирило-Мефодіївському братстві (Київ), у петербурзькій колонії українських інтелігентів, яку спочатку очолював Є Гребінка, а потім — П Куліш Русифікаторська політика Російської імперії (Вадуєвський циркуляр, Емський указ та ін) зумовила переміщення центру Н у л на західноукраїнські землі, передусім у Львів, що, за словами В Вернадського, перетворився на «український П'ємонт» Тут була заснована «Просвіта» (1868), активну участь в роботі якої взяли письменники Ця організація сприяла формуванню нового типу українця — національно свідомого, дисциплінованого, інтелектуально розвиненого Значний вплив на світогляд творчої інтелігенції справляли М Костомаров, М Драгоманов, І Франко, М Павлик, В Барвінський, Ом Огоновський та ін У другій половині XIX ст письменство характеризується позитивістським сприйняттям художньої творчості, реалізмом, поряд з яким ще довго співіснував романтизм, поезія опинилася на маргінесах літератури, поступившись перед прозою та драматургією Тенденції розвитку української культури і письменства наприкінці XIX ст тісно переплелися у творчості І Франка, який еволюціонував від соціально заангажованої літератури, часто означеної впливом «модного» соціалізму, від «наукового реалізму» до пошуків нових зображально-виражальних форм, ставши представником перехідного періоду від реалізму до модернізму

Нова українська поезія — поетичний збірник (К, 1920), упорядкований М Зеровим, що вийшов у серії «Універсальна бібліотека» (№ 7) У ньому було надруковано віршові твори представників різних стильових течій модернізму (А Кримський, Леся Українка, О Олесь, М Вороний, Г Чупринка, М Філянський, П Карманський, В Пачовський, Б Лепкий, П Тичина, В Кобилянський, Д Загул, Я Савченко та ін), авангардизму (М Семенко), революційного романтизму (В Еллан, В Чумак)

Нова фала (польсь нова fala) — літературний рух молодих польських письменників 70-х XX ст, які критично ставились до схематичних нормативів «соцреалізму», офіційної лексики та стандартів комуністичної системи (С Баранчак, Р Криницький, П Загаєвський та ін) Н ф найповніше представлена в поезії, літературній критиці та публіцистиці й малих епічних формах У поетичних текстах відбувалися лінгвістичні зрушення, спрямовані на усунення стилістики «соцреалізму» У критиці офіційної пропаганди використовували елементи моралістичної лірики Н ф була формою протесту проти тоталітаризму, співвідносна з творчістю шістдесятників в українському письменстві

Нова хата — літературно-мистецький ілюстрований місячник «для плекання домашньої культури-

ри» (Л, 1925—39) за редакцією Марії Громницької, видання кооперативу «Українське народне мистецтво» Зорієнтований переважно на жіночу аудиторію, журнал представляв різножанрові твори Дніпрові Чайки, Уляни Кравченко, Катрі Гриневичевої, О Грицяй, літературознавчі й мистецтвознавчі студії В Сичинського, В Сірополка, Софії Русової та ін матеріали

«Нова хвіля» — стильова тенденція в авангардистському малярстві, започаткована у 60-ті ХХ ст, яку характеризувала повна відмова від класичного розуміння мистецтва, трактування художнього твору як не втіленого у матеріалі «Н х» ще називали нематеріальним мистецтвом Розбудовувалася на концепції пневматизму І Клайна, за якої митця вважали демургом, суб'єктом нічим не зумовленої творчості, який, відмовившись від станкового малярства, графіки та пластики, вдався до формування конструкцій з побутових предметів чи технічних модулів, іноді з тварин і рослин, текстових фрагментів, природних матеріалів (лід, ґрунт тощо) Креативну модель «Н х» розглядають у межах неоконструктивізму, прийомів колажування, практикованих кубістами й дадаїстами, співвідносять із досвідом представників поп-арту, які створювали композиції з готових предметів Ії представляють пошуку «АВС»-art'у, «неможливого мистецтва», але тільки концептуальне мистецтво досягло рівня проголошеного І Клайном радикалізму Використання текстових фрагментів передувало інтертекстуальності, застосуванню семантичної фігури «вкраденого об'єкта»

Новатор — письменник, який вносить нові ідеї в літературний процес, має власну естетичну концепцію (наприклад, кларнетизм П Тичини)

Новаторство (англ *innovational activities*, франц *esprit novateur*, від *lat novator оновлювач*) — вияв ініціативи, запровадження нових тенденцій у письменстві, що виникають внаслідок критичного перегляду літературної традиції Н виявляля «молодомузіци» й «хатяни» порівняно з апологіями класичного реалізму Н необхідне в художньому процесі, вказує на ще не освоєні аспекти літературної дійсності, творчу перспективу Проте абсолютизація Н призводить до втрати ним потенціалу

Новгородські літописи — пам'ятки київської писемності Найдавніша з них, датована 1017, присвячена зіткненню новгородців із варязькою дружиною Ярослава Мудрого На її основі було створене Перше, або Давнє, новгородське літописне зведення (1050) Коли Новгород звільнився від впливу Києва (1136), з'явилася Друге новгородське зведення, якому властиві зміна стилю та антикиївські настрої Воно остаточно оформилося під назвою «Новгородсько-софійське зведення» у 30-ті ХV ст за єпископа Євтимія Формувалися також авторські літописи, наприклад Германа Вояти, в яких фіксувалися переважно побутові події Після падіння Великого Новгороду внаслідок агресії Москви літописання було занедбане, проте поновилося у ХVІІ ст у вигляді чотирьох великих літописних зведень

Новела (нім *Novelle*, англ *short story, novella*, франц *nouvelle*, італ *novella*, букв *новина*) — невеликий прозовий епічний твір, в якому висвітлюється незвичайна подія або переживання, настрої персонажа, завершується несподіваним фіналом, має напружену дію Н притаманні лаконізм, економність, точ-

ність зображально-виражальних засобів, її композиція може обмежуватися кульмінацією за усиченої зав'язки та розвитку дії У творах виокремлюють катартичний центр (переломний момент у простому й динамічному сюжеті, контраст чи паралелізм колізій, несподіванка тощо), ім властива однолінійність сюжету, мінімум персонажів та подій Такі ознаки жанру відзначив Й-В Гете у «Розмовах з Еккерманом» (1827) «Новела не що інше, як нечувана подія» Він також уклав дефініцію Н, актуальну і нині, у творі з назвою «Новела» (1828) Ф Шлегель вбачав у Н анекдот, «ще не відому історію, цікаву власне собою, передбаченням незвичайних або привабливих моментів», що вимагає від автора високої майстерності Е А По віднаходив у ній «єдність афекту або враження», трактуючи її як «пункт величезної ваги» Тому Н відрізняють від оповідання, в якому повністю зберігається композиційна структура Однак деякі дослідники (наприклад, Б Томашевський) їх ототожнюють або навіть розглядають як редукований різновид роману, як, зокрема, у французькому словнику Ларрусса Протилежних настанов дотримується Ф Шпільгаген Межі між цими жанрами встановлено умовно Герої твору зазвичай постають як уже сформовані особистості, які потрапили в екстремальну ситуацію, невіддільні від певної спільноти, усвідомлюють свою індивідуальність Н виникла в Італії (ХІV—ХVІ ст), убравши наративний досвід письменства Заходу і Сходу, найповніше розкрилася у «Декамероні» Дж Боккаччо (він використав один із сюжетів «Новели») Спочатку Н, як і фавстці, була невеликим оповіданням (анекдотом) часто з гумористичним або сатиричним забарвленням, відтворювала особливі «новини дня», що зумовили назву жанру «Мілетські оповідання» (І ст до н е) Арістота з Мілета, «Золотий вислюк» (ІІ ст н е) Апулея та ін Ії традиція вплинула на такі твори, як «Gesta romanorum», фавстці, фавльо, «Гептамерон» (1558) Маргарити Наваррської, «Повчальні новели» (1613) М де Сервантеса Новелістика, представлена творами Ф Саккетті, П Браччоліні, Т Гуардаті (Мазуччо), Л Пульчі, Л Медчі, М Банделло, Дж Базилле — автора «Пентамерона», стала особливою ренесансною літературою Яскравим зразком Н були «Кентерберійські оповіді» Дж Чосера У цей же час Н формується у китайській літературі, сягнувши розквіту у збірці «Опис дивовижного з кабінету Ляо» Пу-Сун ліна (ХVІІ ст), а також у книзі «Чоловік, незрівняний у любові» японського прозаїка Іхари Сайкаку Можливості цього жанру були розкриті у ХІХ ст, починаючи з творчості романтиків (Г фон Кляйст, Е-Т-А Гофман, Л-А фон Арнім, Л Тік, І Айхендорф, Е А По, М Гоголь), які прагнули відтворити незвичайне, виняткове Жанр еволюціонував у доробку П Меріме («Маттео Фальконе», «Таманго», «Коломба», «Кармен») Були започатковані різновиди Н психологічний, фантастичний, сенсаційний тощо У цьому жанрі писали І Тургенев, І Бунін, Б Прус, Г Сенкевич, С Жеромський та ін У ХХ ст Н за збереження лаконізму тяжіє до метафоричності, насичення елементами умовності та гротеску, експериментальності (твори Е Базена, М Еме, Г Гріна, О'Генрі, Е Хемінгуей, Г Беля, С Цвейга, Ф Кафки, Акутаґави Рюноске, Х Кортасара, Л Піранделло, А Моравія, Я Дрди, Й Станєва, І Андрича, В Набокова, Ю Нагібіна та ін) В українській літературі до жанру Н зверталися

М Коцюбинський, Б Лепкий, І Липа, Г Косинка, В Петров, Ю Липа, Гр Тютюнник, Є Гуцало, Вал Шевчук, В Портяк, опрацюючи її соціально-психологічні, лірико-психологічні, ліричні, драматичні, філософські, політичні аспекти. Визначними новелстами були В Стефанія, М Яцків. Специфіку жанру проаналізовано у монографії «Розвиток української малої прози XIX — початку XX ст» (1981) І Денисюка. Н може вживатись у синкретичних жанрових формах, як-от алегорична повість у Н-притчах («Блакитний роман» Г Михайличенка), лірична повість у Н («Вертеп» А Любченка), роман у Н («Вершники» Ю Яновського, «Тронка» О Гончара).

Новела-п'єса (итал. *novella*, букв. *новина* і франц. *pièce* *частина*, *шматок*) — невеликий драматичний твір, близький за ідейно-тематичним сюжетом до одноактівки.

Новелета (итал. *novelletta* *коротке оповідання*) — вкрай стисла, інколи клькарядкова новела, поширена в добу раннього модернізму (П Альтенберг та ін), що оповідає про якийсь незвичайний випадок. «Лан» В Стефанія, цикл «Крилаті слова» С Васильченка та ін Н була улюбленим жанром М Яцківа (збірки «Душ кланяються», «Чорні крила» тощо).

Новеліно — пам'ятка середньовічної італійської прози, найдавніший анонімний збірник новел (межа XIII—XIV ст). Збереглося дві редакції пам'ятки коротка (під назвою «Сто старих новел») та повна. Її основою стали тогочасні мандрівні сюжети, героями яких були персонажі міфів і легенд (Нарцис, Геракл, Давид, Соломон, Тристан та Ізольда та ін), історичні особи (Конрад IV, Бертран де Борн та ін). Деякі з них, зокрема версія про три кльця, що захищають віротерпимість, використали Дж Боккаччо в одній із новел «Декамерона» (переклад М Лукаша українською мовою, К, 1985), Г Лессінг у «Натані Мудрому».

Новелістика (итал. *novella*, букв. *новина*) — сукупність коротких епічних творів новел, акварелей, етюдів, фрагментів, ескізів, іноді й коротких оповідань.

Новелістична казка — казка, що має властивості новели, крім чарівних та про тварин, або відмежовується від казок про тварин, вважається особливим жанровим різновидом, виокремленим із казкового епосу. У такому разі йдеться про реалістичну казку з побутовою основою, наділену яскраво вираженою пригодницькою або авантюрною інтригою, із стрімким розвитком сюжетної лінії, специфічною стилістикою. Вона має вразити, приголомшити слухача. Здебільшого Н к оповідає про одруження героя, який мусить пройти низку випробувань, розгадати важкі загадки, аби заволодіти серцем дівчини, про вірність (невірність) родичів чи подружжя, про долю, яка примушує персонажів поневірятися світами, про розбійників і шахраїв, які мають бути покарані, про перевагу чеснот над підлістю, розуму над дурістю («Мудра дівчина»). Специфіку Н к досліджувала Лідія Дунаєвська у статтях «До питання про тематичну і сюжетну структуру новелістичної казки», «Про ідейно-художню структуру української народної новелістичної казки» та в монографії «Українська народна проза (легенда, казка) — еволюція епічних традицій» (К, 1997).

Новеченто (итал. *novescento*, букв. *новітнє*) — літературний рух в Італії другої половини 20-х

XX ст., що протиставляв панівним уявленням про замкнутість італійського письменства потребу європеїзації, долучення до європейського модернізму, несприймав настанов натуралізму, імпресіонізму, авангардизму. Також назва пов'язаного з ним журналу, що виходив у Флоренці у 1926—29 за редакцією М Бонтемпеллі. Його настанови були суголосними періоду «розстріляного відродження» та спрямованості М Хвильового на європеїзацію української літератури, а також творчим пошукам Дж Джойса, Віржини Вулф, Д Г Лоуренса та ін. До представників Н належали М Бонтемпеллі, К Альваро, А Моравія, Б Баріллі, Е Чеккі, П Мак-Орлан, Гомес делла Серна та ін. Вони висунули гасло міфу XX ст., який, на їхню думку, мав би розпочати для західної людини нову добу Головного стильового домінуюто Н вважався магнітний реалізм, що мав активізувати в буденному житті особливі, ірреальні, таємничі явища.

Новий Апокаліпсис (англ. *new Apocalypse*) — літературна група англійських та шотландських письменників, започаткована поетами Н Муром та Д Гудлендом, редакторами журналу «Себен». До неї належали Д Кук, Г Тріс, Дж Ф Гендрі, Дж С Фрезер, яким було притаманне донісійське світовідчуття, несприйняття «класицизму» В Х Одена та ін «оксфордців», а також положень «нової критики». Типові неоромантики, вони вважали близьким до їх естетичної платформи Д Г Лоуренса, налагоджували стосунки з іншими неоромантиками, зокрема з Д Томасом, В Воткінсом, Дж Баркером. Представники Н А опублікували три спільні антології «Новий Апокаліпсис Критика, вірш та оповідання» (1940), «Білий вершник Проза та поезія Нового Апокаліпсису» (1941), «Корона і серп» (1945). Прихильники угруповання називали себе антираціоналістами, анархістами, у своїх творах акцентували на обвальному руйнуванні механістичної цивілізації, агонії Європи, що підтверджувалося трагічними подіями Другої світової війни, які зумовили настрої катастрофізму, інколи виражалися через сюрреалістичні образи. Використовуючи тексти Об'явлення Іоанна Богослова, видіння В Блейка та П Б Шеллі, члени угруповання проголошували оновлення суспільства у «зміненому Серці» після його руйни.

Новий гуманізм (англ. *new humanism*, від лат. *humanus*, з *того людина*) — літературознавча течія в американській літературі, очолювана І Беббітом й П Е Мором, що найінтенсивніше проявилася у 10-ті — на початку 30-х XX ст. Її прихильники критикували традиційний реалізм (Т Драйзер, С Льюїс, К Сендберг та ін) за його вульгарність, примітивізм, натуралізм, схильність до революційних тенденцій, також не сприймали романтизму, різко виступали проти культу романтичної особистості, крайнього індивідуалізму. Натомість вони обстоювали шляхетність, важливість релігійного переконання, наголошували на потребі продовжити традиції Ренесансу, відновити поняття «достеменно людський» шляхом упровадження практики «гуманістичного контролю». Методологічні принципи Н г обстоював у літературознавчих та культурологічних працях професор Гарвардського університету І Беббіт «Література та американський коледж» (1908), «Новий Лаокоон» (1910), «Майстри сучасної французької критики» (1912), «Руссо і романтизм» (1919), «Демократія

та правління» (1924), «Гуманізм в Америці» (1930), «Про художню творчість» (1932) Одинадцятьомні «Шелбернські нариси» П Е Мора (1904—21) були присвячені різним аспектам матеріального і духовного світу, що розгортаються у художніх творах певного письменника Погляди представників Н г були узагальнені у збірнику «Гуманізм та Америка» (1930) за редакцією Н Форстера

Новий Завіт (*нім Neues Testament, англ New Testament, франц Nouveau Testament, рос Новый Завет*) — див **Євангеліє**.

Новий журналізм (*англ new journalism*) — течія американської журналістики, яку очолив Т Вулф, сформована наприкінці 60-х — у 70-х ХХ ст Він у програмових статтях обстоював принципи реалістичної естетики, белетризацію факту, емпіризм, буквализм, детальну фактографію, протиставляючи їх постмодерністській чуттєвості та лінгвометафоричному ускладненню художнього мовлення У нарисах та репортажах представники Н ж відображали трагічні події в етнамської війни, вияви контркультури, «сексуальної революції», поширення наркотиків, порнографії, появу нетрадиційних різновидів мистецтва тощо Прикладом Н ж є «Електропрохолоджувальний кислотний текст» (1968) Т Вулфа, повість «Дружина твого сусіда» (1980) Г Талізе, художньо-документальна «Пісня ката» (1979) Н Мейлера, а також злободенні твори Дж Бресліна, Х Томаса, Т Сазерна та ін, що збагатили сучасну журналістику та літературу

Новий історизм (*англ new historicism*) — тенденція в американському літературознавстві, зумовлена потребою спростування абсолютизації методологічних принципів структуралізму, а також деконструктивізму, які розглядають текст у тексті Сформована у 80-ті ХХ ст Представники Н і вважають, що будь-яке літературне явище не існує поза історичним процесом, зазнає зовнішніх впливів, що підтверджено дослідженнями творів ренесансного періоду

Новий роман (*франц roman nouveau*), або **Антироман**, — течія у модерністській прозі 50—60-х ХХ ст (Наталі Саррот, М Бютор, А Роб-Грійє, К Сімон та ін), що використала набутки феноменології, екзистенціалізму, позитивізму, агностицизму, здійснила спробу оновлення реалізму, що перебував у глибокій кризі, переглянула його визначальні мімітичні засади й заперечила традиційні «бальзаківські» форми роману за умов некомунікбельності й дегуманізації суспільства нового часу Програмовим у цьому напрямі вважають роман «Портрет невідомого» (1947) Наталі Саррот із передмовою Ж П Сартра, який, аналізуючи його, вжив поняття «антироман», наголосивши на відмінності нового жанру від традиційного Письменниця дотримувалася напряму роману тропізмів на відміну від роману міфологізмів (М Бютор) та шозізму або речизму (А Роб-Грійє), що розкривалися у межах Н р, який сприймається як передпостмодерністський наратив із відмовою від його внутрішньої складності, з настановою на засвоєння досвіду сюрреалізму, зокрема на техніку автоматичного письма та засад психоаналізу Твір орієнтувався не на вираження чогось, а на постійні пошуки без відповіді на питання, що таке реальний сенс, без сподівання знайти істину, на формування худож-

нього світу з різних уламків, з нічого «Він не знає, чо-го шукає» (А Роб-Грійє), «Ми не знаємо і не можемо знати, де перебуваємо» (М Бютор) Запровадилася настанова, сформульована ще Х Ортегою-і-Гассетом важливо не те, що відбувається, а як відбувається, не сюжет, а поведінка героїв Творчість письменників («Портрет невідомого», «Мартеро», «Золоті плоди», «Планетарій» Наталі Саррот, «Ластіки», «Той, хто підглядає», «Ревнощі», «У лабіринті» А Роб-Грійє та ін) зводилася до детального висвітлення підсвідомих порухів душі самотньої людини, відчуженої від абсурдного довкілля Ці мотиви представлені й у прозі М Пруста, Дж Джойса, Ф Кафки та ін модерністів Невловну дійсність визнавали фактивною, яку не можна описати засобами класичного літературного коду, тому її відтворення можливе тільки завдяки фіксуванню окремих фрагментів почленованої системи знаків, в якій перебуває індивід або здійснюється гра Тому А Роб-Грійє відзначав «Я не копіюю, я конструюю» Персонажі у творах набували вигляду умовних розмитих тіней, що опинилися поза історією, з'являлися за внутрішньою логікою тексту без часової тягlosti, бо важливим проголошувався зафіксований момент у малих епізодах, позбавлених детермінованих зв'язків та фабульності Письмо звільнялося від «єреси зображуваності», відтворювало анонімну субстанцію існування, у якій індивідуальні ознаки були відсутні Так, Наталі Саррот («Ера підозри», 1950) спростовувала присутність персонажа-характеру, що видавався «грубою налічкою», «умовною вирізкою із тканини життя», перетворившись на пункт розвитку сюжету, нехтувала інтригою, обстоювала прийом внутрішнього монологу, власне «підповерхневі порухи» з різними несвідомими відчуттями, спогадами тощо Водночас і нарративи, як-от «Золоті плоди», «Ви чуєте їх?», відтворюють кризові ситуації, болючі для свідомості людини, часто кризь призму багатьох анонімних голосів, які різнобічно розкривають певну банальну історію, безживна атмосфера цивілізаційного споживання спонукає до внутрішнього протесту А Роб-Грійє («Шлях майбутнього роману», 1956, «Природа, гуманізм, трагедія», 1958, «За новий роман», 1963) обстоював концепцію речизму, на підставі якої визначалися зв'язки індивіда з відносно виявленими, щомиті переописуваними речами, реалі, за цією теорією, набували безладного, фрагментарного, позбавленого сенсу вигляду, ступалися перед витвореним авторською фантазією світом, що нагадував галюцинацію Письменник наповняв на нагальній потребі позбуватися бутафорії, тобто фабули, інтриги, психологізму, при зображенні внутрішнього життя людини, в якому нема ні минулого, ні майбутнього Тому А Роб-Грійє часто використовував прийоми кінематографічного монтажу М Бютор, пояснюючи свої естетичні переконання у статтях «Роман як пошук» (1956), «Поезія і роман» (1961), опрацьовував жанр поліфонічних текстів-панорам, надавав пріоритету новітньому міфотворенню як втіленню ідеалів та уявлень певної спільноти не повністю деперсоналізованих осіб («Репертуар», 1960), науковій фантастиці, як-от у романі «Протокол» (1963), в якому змальовано інтер'єр, де жив герої, у вигляді чернетки з прогалинами, ляпок, колажу К Моріак («Сучасна алтература», 1958), спростовуючи настанови Ж. П Сартра на соціальну заангажованість

письменника, наполягав на несумісності особистої життєвої позиції митця та його літературної творчості. Водночас К Моріак, як і К Сімон, деталізував хронологію подій, поєднуючи їх потім у химерну мозаїку, що немовби стримувала плинний час. У цьому прийомі вбачають елементи деконструкції. Н р позначився також на творчості Мергеріт Дюра, С Беккета, Ж Рікарду та ін. Важливим для еволюції Н р був симпозіум «Новий роман вчора, сьогодні» (Серзі-ла-Салль під Парижем, 1971), на якому була теоретично обґрунтована ідея перетворення літератури у лінгвістичний експеримент, що існував би поза змістом твору. Не всі письменники цього відгалуження (Наталі Саррот, А Роб-Грійс, М Бютор, К Сімон) поділяли таку радикальну позицію, проте й вони визнавали, що література шкодить «висушливий, склеротичний вплив мови» як «системи умовностей, грубого коду, необхідного для зручного сплукання» (Наталі Саррот), тому йшлося про запровадження особливого, не заданого наперед тексту, котрий би створювався і руйнувався на очах реципієнта. Отже, засади Н р були близькі до настанов постмодернізму, недарма деякі антироманти приєдналися до журналу «Тель кель». Н р усвідомлював власні можливості й обмеження, набував вигляду літератури про літературу (металітература), що не покаже світ як доконечний і самозамкнутий, бо докиля, занурене у стихію абсурду, втратило будь-який сенс, а традиційна проза виявила свій «склероз», тому має поступитися перед напівесе-напівроманами, власне прероманами. Досвід прихильників Н р привернув увагу австрійського прозаїка П Гандке («Шершни», «Рознощик»), польського — М Хласко та ін. Французький літературознавець Л Гольдманн вважав Н р адекватною відповіддю на запити дегуманізованого суспільства, натомість постмодерніст І Гассан вбачав у такій творчості прагнення сприймати людину як річ. Проблема Н р в українському літературознавстві досліджена у монографії Л Єремєєва «Французький «новий роман»» (1974). В українській літературі виявив Н р не могло бути за умов панування «соцреалізму», хоча його елементи з'явилися вже у 20-ті ХХ ст, зокрема у творчості В Петрова (Домонтовича), у його романах «Доктор Серафікус», «Без ґрунту», пізніше — у представників Нью-Йоркської групи Емми Андєєвської («Герострати»).

«Новий солідний стиль» — див «Dóice stil puóvno».

Новіна (польсь *nowina*) — жанр популярної публіцистики, запроваджений у польській літературі ХVІ ст, твори якого поширювалися у вигляді брошур з інформацією про актуальні та сенсаційні події. Н називали і поширили серед простолюду пародійний жанр, в якому використовували елементи фантастики, утопі, гротеску, словесної гри.

Новітня українська література — четвертий період історії українського письменства, що охоплює літературний процес ХХ ст — початок ХХІ ст, представлений переважно модернізмом та авангардизмом. Започаткований у межах перехідного періоду від класичного реалізму (пізній період творчості І Франка, В Самійленка, М Чернявського, М Левицького, М Грушевського, О Авдіковича, А Чайковського, Грицька Григоренка, А Крушельницького, Т Бордуляка, С Васильченка, А Тесленка та ін), коли з'явилася нова творча генерація з відмінним дис-

курсом письма та уявленням про мистецтво. Вона протиставила себе як настановам «зображення життя у формах життя», так і народницькій ідеології, що на той час почала перешкоджати артистичним пошукам. Представники раннього українського модернізму, що виник на межі європейської «філософії життя» та вітчизняної «філософії серця» як зустрічна течія, прагнули, на відміну від західного модернізму, віднайти гармонію між критеріями краси і правди. М Коцюбинський, Леся Українка, Ольга Кобилянська, В Стефаник, Марко Черемшина, В Винниченко, представники «Молодої музи» та «Української хати» переходили від аристотелівського мімесису до платонівського. Особливо це було помітно у стильових тенденціях неоромантизму, символізму, імпресіонізму, який в українському письменстві, на противагу французькому, вписувався у контекст модернізму. Водночас письменники, зорієнтовані на «аристократизм духу», на іманентне мистецтво, зверталися до історично зумовлених національно та соціально заангажованих творів зумовивши неповторність українського модернізму, котрий еволюціонував від елітарного етапу до апокаліптичного, зумовленого подіями Першої світової війни, національної революції 1917 та політикою радянської влади, відбувся як «Музагет» (1919) і «Митуса» (1992). Потужні стильові течії синтезувалися у кларнетизм П Тичини, який сприймають як нереалізовану естетичну програму і поета, і тогочасної української літератури. Після невдали національно-визвольних змагань 1917—21, після віднайденого і знову втраченого спільного комунікативного поля західноукраїнського і східноукраїнського письменства розвиток Н у л у ХХ ст перетікав кількома паралельними річчищами. На Наддніпрянщині помітною була творчість революційних романтиків (В Еллан (Блакитний), В Чумак, Г Михайличенко, А Заливчий) та представників «розрайяного відродження», переважно «попутників» (частково — представники «Гарту», а також «Ланки»-МАРСу, ВАПЛІТЕ), які, на відміну від штучної «пролетарської літератури» («Плуг», «Молодняк», ВУСПП), збагачували українське письменство неперебутніми різножанровими творами. Яскравою була поезія киянських «неокласиків», лірика П Тичини, В Сосюри, Є Плузника, М Йогансена, В Свідзинського, О Влизька, М Бажана, Т Осмачки та ін, новаторська експериментальна проза М Хвильового, Г Косинки, В Підмогильного, М Івченка, А Любченка, В Домонтовича (Петрова), Г Антоненка-Давидовича, Г Шкурупця, Ю Яновського, Остапа Вишні та ін. П'єси Я Мамонтова, І Дніпровського, І Кочерги, особливо М Куліша, сприяли розвитку драматургії, втіленню, зокрема, в експериментальному театрі «Березіль». Піднесення було притаманне і малярству (бойчукісти), кінематографії, можливості якої розкрив О Довженко. Поряд із модерністами утверджувалися авангардисти. Найпомітнішим стилем став інційований М Семенком футуризм, що розвивувався у кверофутуризм, панфутуризм, «Нову Генерацию», утворював об'єднання на зразок «СіМ», «Жовтневого кола» та ІНТЕБМОВСЕГІ. З'являється доробок представників конструктивізму, або динамізм-спіралізму. Для 20-х ХХ ст характерна поява багатьох маніфестів, декларацій, полемік щодо шляхів розвитку української літератури, серед них вирізнялася Літературна

дискусія 1925—28 Виходили й різноманітні періодичні видання журналі «Мистецтво», «Шляхи мистецтва», «Глобус», «Червоний шлях», «Мистецтво і революція», «Плужанин», «Вапльте», «Гарт», «Молодняк», «Універсальний журнал», «Нова Генерація», «Пролфронт», «Західна Україна», альманахи «Музагет», «Гроно», «Жовтень», «Плуг», «Літературний ярмарок» тощо Після невдалого запровадження нежиттєздатного «пролетреалізму» радянська влада декретувала псевдохудожній «соцреалізм», що спирався на позаестетичні категорії партійності, пролетарського інтернаціоналізму, класовості Письменники або мусили виконувати партійне замовлення (О Корнійчук, П Тичина, М Рильський, В Сосюра, М Бажан, Ю Яновський, А Головка, Ю Смолич та ін), або зазнавали репресій (« З порога смерті Письменники України — жертви сталінських репресій» — К, 1991) Однак всупереч вимогам «соцреалізму» з'являлися високоталановиті твори, наприклад романи «Вершники» Ю Яновського, «Людолови» Зінаїди Тулуб, лірика В Свідзинського, поема «Мандрівка в молодість» М Рильського, «Похорон друга» П Тичини, «Україна в огні», «Поема про море» О Довженка та ін Одночасно з представниками «розстріляного відродження» у період міжвоєнного двадцятиліття творили західноукраїнські письменники («Горно», «Дажбог», «Логос», національно спрямовані статті в «Літературно-науковому віснику» та ін) У прозі помітними були повість «Попа межами болю» О Турянського, історичні повісті Катрі Гриневичової, Наталени Королеви, тетралогія «Мазепа» Б Лепкого, поезію поповнили непересічними збірками С Гординський, Б Кравців, Б-І Антонич Серед письменників-емігрантів вирізнявся В Винниченко Важливою в історії Н у л стала творчість схильних до історіософських візій та «філософії чину» представників «Празької школи» Ю Дарагана, Є Маланюка, О Ольжича, Л Мосендза, Ю Липи, Наталі Лвицької-Холодної, Оксани Лятуриної, Олени Телги, Ю Клена, Олексі Стефановича та ін Після Другої світової війни МУР (1945—48) був покликаний інтегрувати українське письменство, однак його представники, не визнаючи європейського та вітчизняного модернізму, були зорієнтовані переважно на реалізм XIX століття Це угруповання об'єднало У Самчука, Ю Шереха, І Багряного, Т Осьмачку, Докю Гуменну, О Зуєвського, М Ореста, Ю Клена, Є Маланюка, В Домонтовича та ін Наступником цієї організації стало Об'єднання українських письменників «Слово», в якому акцентували увагу на таланті, а не на ідеологічних уподобаннях автора До «Слова» входили представники автономної Нью-Йоркської групи (Б Бойчук, Б Рубчак, Ю Тарнавський, Емма Андєвська, Віра Вовк, Патриція Килина, Жєня Васильківська, Р Бабовал та ін), незважаючи на те, що проголошували себе безтрадиційними, обстоювали світоглядний екзистенціалізм та естетичний сюрреалізм Процес тимчасового оновлення української літератури спостерігався після «хрущовської відлиги» (1956—64), коли з'явилися твори «Вир» Г Тютюнника, «Тронка», «Собор» О Гончара, «Диво», «Первоніст», «Свєтраксія» П Загребельного, «Мальви» Р Іваничука та ін Творче поживлення було зумовлене і явищем шістдесятництва, засвідчене діяльністю Клубу творчої молоді (Київ), яскравими дебютами Лїни Костенко, І Драча, М Вінграновського,

В Симоненка, Вал Шевчука, В Дрозда, Є Гуцала, Гр Тютюнника та ін Впливним був гурт І Світличного, на основі якого пізніше сформувалися дисиденти (В Стус, І Калинець, Є Сверстюк та ін) Від шістдесятників відмежувалася Київська школа (В Голобородько, В Кордун, М Воробйов, М Григорів та ін), представники якої обстоювали принципи «чистої поезії», а тому їхня творчість тимчасово опинилася на маргінесах літературної дійсності Пасивним протистоянням «творчому методу» можна вважати «хімерну прозу» і «тиху лірику» 70-х ХХ ст., поезію Лїни Костенко Розвиток української літератури у 80-ті ХХ ст пов'язаний із появою в ній доробку І Римарука, В Герасим'юка, І Малковича, Світлани Короненко, П Гірича, В Медведя та ін Крах методу «соцреалізму» збігся з розпадом Радянського Союзу наприкінці 80-х, зумовивши розвиток неоавангардистських угруповань на зразок «Бу-Ба-Бу» Нині Н у л перебуває у стані сецеси, характеризується поєднанням різних відгалужень материкового та еміграційного письменства, низка перманентних відроджень зумовила те, що поряд із неосмисленими повною мірою текстами бароко П Кулша, І Франка, Лєси Українки, представників «розстріляного відродження», літературної еміграції одночасно з'являються твори традиціоналістів (Ю Мушкетик), модерністів (доробок окремих представників Нью-Йоркської групи, Київської школи, поезії І Римарука, В Герасим'юка, І Малковича, Т Федюка та ін) та часткових постмодерністів (Є Пащківський, В Медвідь, Оксана Забужко, Ю Іздрик, О Ірванець, почасти Ю Андрухович та ін) Подією сучасної літератури стала жіноча проза (Галина Пагутяк, Софія Майданська, Галина Тарасюк, Євгенія Кононенко та ін) Переживає піднесення драма тургтя, висвітлена у монографії «Мир і драма» (2006) Олени Бондарєвої Літературний простір поповнює талановита молодь, переважно переможці конкурсів «Гранослов», «Смолоסקип», зорієнтовані на синтез різних стильових тенденцій, на вироблення власного ідолекту

Новолатинські поєти — поети Ренесансу, які писали свої твори латиною Серед них чимало й українців, творчість яких існує в контексті класичного Відродження, сприяючи його становленню та розвитку Так, Юрій Дрогобич (Котермак), сучасник Мікеланджело, виконував обов'язки ректора Болонського університету (1481—82) У його вірші, яким відкривалася написана елегійним дистихом «Прогностична оцінка 1483 року», присвячена папі Сіксту IV, йшлося про користь наук — мотив, характерний для тогочасного логоцентризму *«Я ж свої книги у світ випускаю з єдиним бажанням / Хай буде користь від них роду людському у житті»* Павло Русин із Кросна (1470—1517) викладав античну словесність у Краківському університеті, вплинув на формування польського поета Яна Віслицького, угорського Севастіана Маді, хорватсько-угорського Яна Палонія, збагатив тогочасну українську літературу новими для неї жанрами (елегія, ода, епіграма, послання, похвала) та віршовими формами (сапфічна строфа, гекзаметр), що з'явилися у його збірці «Пісні Павла Русина з Кросна» (1509) Висока версифікаційна культура характеризує доробок професора поетики Краківського університету Григорія Чуя Русина із Самбора (1523—73), який надавав перевагу поемам, еклогам, панегрикам,

а також професора поезики й риторики цього навчального закладу Георгія Тичинського Рутенця, який писав віршові твори, натхненний образами «королеви Галичини Соломеї», Св Варвари, був автором послання Миколи Лутомирському, Св Миколи — митрополиту Міренському Звертався до поезії і вчений-правознавець, ректор Краківської академії Іван Туробинський Рутенець (1511—75) Вагомими в доробку Н п вважають поему «Про Острозьку війну під П'ятою проти низових» та «Епиграму на честь Івана Фелкса Гербарта та Єлизавети Заславської з Острозьких» Симона Пекалда (1567 — прибіл 1601), віршові твори Адама Чагровського (прибіл 1565 — прибіл 1599), який писав польською мовою, одним із перших використав поняття «дума» («Дума українна») Його збірка «Трени та речі розмаїті» друкувалася двічі (1597, 1599) Помітним був доробок українсько-білоруського поета і дипломата Миколи Гусовського (1480—1540), автора замовленої Папою Римським поеми «Пісня про зубра», що з'явилася у книжці «*Sar-men de statura* []» за підтримки польської королеви Бони Сфорци (1523) Йому також належать поеми «Перемога над турками під Теревовлею 2 липня 1524 року», «До Св Севастьяна», «Життя і подвиги Св Геоцанта» Польсько-латинський поет Симон Симонд, або Шимонович (1588—1629), у збірці «Ідилі» (1614) підписив «музу роксоланську» Важливою в доробку Н п вважається поема Севастьяна Кльоновича (1550—1602) «Роксоланія» (1584), в якій оспівані землі України («Музи, стивайте про русь, про випаси їх благодатні / Й села, що щастя знайшли в цій життєдайній землі») Він був також автором поеми латинською мовою «Звитязство богів» (1587) та польською мовою — «Лісослав», «Гаман юдеїв» Творчість Н п завершується доробком Яна (Івана) Домбровського, який у поемі «Дніпрові камени» (1618), присвяченій Київському Дніпроканському єпископу Богуславу Радошовському-Бокш, виклав історію України-Руси, ототожнював Київ із Троею, наголошував на героїчній діяльності, вірі і відродженні, захоплювався князівською славою

Подвиги лицарів — нам про це свідчать літописи
наш —

Хай же пізнають нащадки звитягу і мужність
тих предків

Новомова (англ. *newspeak*) — штучна псевдомова, спричинена тоталітарними режимами, призначена для суворого регламентації життя контрольованого суспільства, коли, наприклад, вбивство називають ліквідацією Йдеться про так звану «ідеологію англосоцу», за якої «руйнування мови» обґрунтовувалося потребою редукції мислення, мовлення мусило «мінімально прив'язуватися до свідомості» тощо Мовна деградація полягала у точному формулюванні дозволених висловлень й усуненні недозволених Домнування двозначних ефемемизмів, клішованих ідіом, надмір аббревіатур та засилля абстрактних понять («змів») притаманне різновиду Н — словнику А (мінімум лексем для буденного слововживання майже без синонімів, використання слотворітних гайд за рахунок позбавлених значення коренів), В (відсутність політично нейтральних слів, застосування так званих «ласкавих слів»), С (сукупність вузькоспеціалізованих понять за відсутності за-

гальнонаукового термінологічного апарату) Поняття, запроваджене англійським письменником Дж Орвеллом (роман «1984») Він розкрив сутність типового для тоталітарних систем дискурсу, який ілюструє зумовленість мислення не природними лінгвістичними процесами, а штучними соціальними чинниками

Новоселянські поети (рос. *новокрестьянские поэты*) — літературна група (М Клюєв, С Єсенін, П Карпов, П Орешин, П Радимов, П Васильєв та ін), представників якої об'єднували спільні естетичні погляди, християнські, почасти старообрядницькі переконання, що межували в язичництвом, їхнім творам притаманні мотиви земного раю та богообронності мфизованого селянина, який набував месіанських рис Термін, запроваджений В Львовим-Рогачевським («Поезія нової Росії Поети полів та міських околиць», 1919)

Ноель (франц. *poel rіzdvіаnа пісня*) — популярна французька пародійна пісня на мотив різдвяної молитви, в якій шаржувалася фабула про волхвів, що, йдучи за зіркою, навадили народженого Ісуса Христа Мала восьмиверслова строфу, в якій перші чотири та останній віршові рядки були шестискладними, п'ятий — дванадцятискладним, шостий та сьомий — восьмискладними Перші чотири верси характеризувалися перехресним римуванням, наступні — кільцевим За змістом, зв'язком зі сміховою культурою з ними співвідносні різдвяні пісні українських мандрованих дяків

Ноктюрн (франц. *nocturne, букв нічний*) — невелика за обсягом сюїта для духових оркестрів, яку виконували вечорами під відкритим небом Пізніше Н називали ліричну або меланхолійну музичну п'єсу для фортепіано, запроваджену ірландським композитором Дж Філдом (1814) Цей жанр розвинули Ф Шопен, К Дебюссі, А Хачатурян, Дж Россіні та ін у симфонічній і вокальній музиці За аналогією до терміна з музики Н в літературі — лірична, елегантна п'єса, пов'язана з нічними роздумами, переживаннями, мріями (доробок Л Стаффа чи Марії Павликовської-Ясноржевської) Інколи в Н з'являлися іронічні інтонації, притаманні, зокрема, «Вульгарному ноктюрну» А Рембо, «Схематичному ноктюрну» Ф Гарсія Лорки тощо Зображально-виражальні можливості Н розкрито у творчості Й-В Гете («Нічна пісня подорожнього»), П Целана, С Чарнецького, Є Маланюка та ін

На сонця ниви, на левади
Місяць сріблїстї ллє каскади,
Сїплє брильїантв срібнї рої
На польнї рожі і пової
На яснї ниви, на левади
Лєготом ельфів мчїть громади,
Ловлять розсїпанї брильїанти,
Сльози тремтучї аїаменти,
Лїнуть зі скарбами на гори
У зачарованї комори []

У цьому уривку з вірша «Nocturno» «молодомузівця» С Твердохліба використана стилістична фігура зткнення (анадиплосси), типова для лірики символістичного початку ХХ ст Поняття «Н» за доби преромантизму та романтизму вживалося також у значенні «нічної п'єси» «Нічна п'єса на смерть» Т Парнеллі,

«Нічні повісті» Е-Т-А Гофмана Н могли називати гурмористичний роман («Ноктюрн» Ф А Суіннертона)

Номадологія (*грец. nomades кочивник і logos слово, вчення*) — засаднича для постмодернізму настанова заперечення класичної суворо структурованої (гештальтною) організації буття, трактування простору як дискретно розгалужуваного на підставі децентралізації, спростування детермінізму, концепції бінарних опозицій, спроб віднаходження іманентних ознак дійсності. На противагу метафізичній традиції, предметний світ тлумачать як ризоморфний, простір — як децентрований, явища втрачають свою опозиційність, феномен сенсу видається проблематичним. Метафору кореня (дерева) змінює метафора бульби, «прихованого стебла», здатного прорости куди завгодно. Номадичне середовище існує у віртуальних структурах, адже антигенеалогічна, не зумовлена зовнішніми чинниками ризома «ніколи не починається і не завершується», може бути «розірвана, поламана», здатна «перебудуватися на іншу лінію», тому світ виповнюється номадичними, кочовими сингулярностями, неприйнятими, чужими для осової культури (Ж Дельоз, Ф Гваттари). За Р Бартом, письмо видається постійно нескінченним, а мережу, ненастанну плетеницю, на думку Ж Дерріді, неможливо обірвати. Так виражена іманентна нефіналістичність нелінійної структури, нескінченне варіювання просторових конфігурацій, за якого рухлива картина самоорганізації ризоми засвідчена тимчасово актуальними співвідношеннями-плато, спричиненими випадковістю, непередбачуваними множинними сполуками. Тому, як вважають Ж Дельоз та Ф Гваттари, Н, відмінна від розбудованої на каузальній основі історії, розглядає культурно-історичну тяглість як ефемерну, дотримується принципу «минуле забувається, майбутнє невідоме». У вузькому значенні Н називають модельну концепцію Ж Дельоза та Ф Гваттари («Тисяча плато», другий том праці «Капіталізм і шизофренія» (1972—80), дванадцятий розділ «Трактат про номадологію Машини війни» у другому томі «Анти-Едипа», 1980), що є спробою подолання негативних наслідків антропологічного песимізму європейського світосприйняття та спротиву особистості стереотипам маскультури. Поява різновидів контркультур, інтерес до фундаменталізму, язичницьких ритуалів, езотеризму, екологічного руху тощо, які зумовили формування плеємної психології, були реакцією на обвальну кризу логоцентризму.

Номенклатура (*лат. nomenclatura перелік, список*) — перелік понять на основі заданих ознак або статистичних даних у будь-якій галузі наук, а отже, і в літературознавстві. Н вважають проміжною ланкою між термінами та власними назвами, позбавленими дефінітивної функції. Номенам (назвам) властиві ідиоматичність, вживання як довільного, конвенційно закріпленого символічного позначення певного предмета, наприклад твору, стилю (бароко, класицизм, романтизм тощо), школи (Харківська школа романтиків), угруповання («Гарт», «Плуг», ВАПЛІТЕ), салону (салон мадам Рамбульє), академі («Аркадія»), періоду (золотий вік, срібний вік), літературного явища («втрачене покоління») тощо.

Номиналізація (*лат. nomina назви, імена*) — дослідження дискурсу для визначення системи прийомів уведення імен у текст, адже «між назвою та

предметом існує поступовий, градуальний перехід», що дає змогу виражати мнемонічні механізми у тексті, які нагадуватимуть про висловлення, виголошені поза ним (П Серіо). Така позиція є основою формування постмодерністської концепції інтертекстуальності, зокрема паратекстуальності як відношення тексту до його частини. Н також розглядають як особливу форму прекодексту Див **Автоматичний аналіз дискурсу**

Номос (*грец. nomos право, засада*) — давньогрецька назва музичних творів, призначених для сольного виконання без музики або в супроводі кіфари. Н стосується і жанру античної лірики — сольної ригористичної пісні на честь Аполлона, виконуваної під акомпанемент кіфари. Найвідомішим автором Н вважають Тимотея з Мілету (V—IV ст до н е).

Нона (*лат. nona дев'ята*) — термін, запозичений віршознавством з музики, в якій він означає дев'ятий ступінь діатонічної гами. У вірші — рідкісна дев'ятиверсова строфа, що має вигляд октави з одним доданим рядком, наділена потрійною римомою (*третій, шостий, дев'ятий верси*)

Я летів красивим чортом	a
На коні, як ворон, чорним —	a
Біла пна падала, мов сніг —	b
Ех,	
до тої Чураївни,	c
Що клялась до третіх півнів	c
Рушники послать мені до ніг	b
Та	
до тебе до такої,	d
Що як поведе рукою —	d
Солов'ї вмирають на весні!	b

(Б Олійник)

Нонет (*італ. nonetto, від nono дев'ятий*) — спів на сцені, який виконують дев'ять осіб, поширений в опері.

Нонселекція (*лат. non ni i selectio вибір, добір*) — принцип постмодернізму, базований на запереченні будь-якої ієрархії, що забезпечує рівні можливості одночасного існування в децентрованому культурному просторі відмінних, навіть альтернативних систем, змішування послілань та висновків. Обґрунтований Д В Фоккемою. Для письменника такий принцип означає відмову від зумисного відбору лінгвістичних елементів під час творчого процесу, для читача — уникнення спроб зв'язного тлумачення тексту, асоційоване з колажем (Д Лодж, І Гассан, К Батлер, Т Д'ан). Д В Фоккема розглядав поняття «Н» на лексемному рівні, на рівні семантичних полів, фразових (синтаксична аграматичність, досліджена на прикладі творів «Білосніжка» Д Бартелма, «Заблукавши в кімнаті сміху» Дж Барта, семантична несумісність у «Неназваному» С Беккета, одивнюване типографічне оформлення у творі «Подвійно або нічого» Р Федермана) і текстових структур. Н у процесі творчості може імітувати «математичні прийоми» (дублювання, множення, перелічування), обриватися і бути надмірною, з великою кількістю конекторів (зв'язних елементів), що зумовлює ефект інформаційного шуму і порушує традиційну манеру оповіді. У такому разі використовується прийом пермутації (взаємозамінювання частин тексту, як-от у незброшурованому романі «На ваш розгляд» Р Федермана),

спрямовано проти літературних умовностей реалізму та модернізму, метою якої є стирання меж між уявою і довкіллям Цей прийом наявний у романі «Щоденний жезл» Є Пашковського Поняття «Н» стосується і концепту номадології, називає порожній знак, реалізуючись у хаосі, витворюючи при безперервних переходах від однієї ризоморфної форми до іншої тимчасове міжбуття, інтермецо (Ж Дельоз, Ф Гваттарі), тобто «лад із хаосу», засвідчений фрагментаризованим дискурсом про розірване, позбавлене глузду світосприйняття Розглядаючи таку специфіку Н, Д Лодж використовував метафоричний та метонімічний елементи організації тексту Р Якобсона, вбачав їх присутність у більшості дискурсів Він вважав, що перший більш характерний для модернізму, а другий — для постмодернізму, на теренах якого постає письмо, зумовлене не схожістю чи сумісністю, а вибором однієї з альтернатив суперечливості, пермутація, уривчастість, випадковість, ексцес, «коротке замикання» В аксіологічному аспекті Н суголосна принципу рівнозначності Ж Деррида, близька до семантичної фігури бісівської текстурі Р Барта Принцип Н використовують для демонстрування антиілюзійності, знищення меж літератури та дійсності, руйнування метафізичних стереотипів Під його впливом західно-європейські митці тяжнуть до техніки «знайдених речей», поширеної у комбінаторному малярстві, або, за термінологією В ден Гевеля, вкраденого об'єкта, притаманного французькому «новому роману», їх тексти наповнені зразками афіш, вуличних гасел, написів на листівках, стінах чи тротуарах, витворюючи ілюзію псевдодокументальності

Нонсенс (нім *Unsinn, Sinnlos*, англ *nonsense*, франц *non sens*, від лат *non ni sensus* смисл) — нісенітниця У постмодернізмі Н використовують у значенні переосмислення традиційного безглуздя та браку стабільно структурованої ризоми у межах метафізики відсутності, як умову плюралістичної структури ризоми Відсутність задалегідь заданого сенсу вважається підставою для можливості семантичного руху Такий погляд на Н зумовлений постмодерністським світосприйняттям, за якого хаос видається потенційно космічним, сприймається як «гра сенсу та нонсенсу, хаоскосмос» (Ж Дельоз) У присмерку метанарацій перевагу надають не логічним моделям, а вираженню абсурду, «того, що існує поза значенням» (Ж Деррида) Однак Н не втрачає сенсу, навпаки — у парадоксальній ситуації суцільних випадковостей реалізує особисте сенсотворення У постмодерністському трактуванні історичного часу настанова випадковості розглядається через відношення «Н — сенс» Ж Дельоз вважав, що коли сингулярності реалізувалися у конкретній конфігурації еона, відмінний від лінійного чи замкнутого на собі хроноса, то вони набувають необхідної значущості, стаючи «знавця» подєю або різновекторним дивним об'єктом Такий погляд співвідносний із концепцією семіозису Юлі Кристевої, в якій сенсовірні процедури зумовлені випадковою флуктуацією, миттєвим спалахом Н та абсурду, сприяючи розщепленню значеннєвих потоків мовного середовища, що сприймаються як протилежні залишенням слідом, тому виникають нові колізії та умови для «нових символічних породжень» у постійно нестабільному знаковому середовищі Отже, «поетична мова [] постулює свій власний про-

цес як невизначений між смислом та безглуздя» (Юлія Кристева) Водночас Н з погляду попереднього смислу видається нісенітницею, тобто йдеться про відмінні грані буття, фіксацію тих аспектів, де «починається інший світ, співнеможливий із даним» (Ж Дельоз)

Норма (лат *norma* правило, взирець) — загальне правило, закон, взирець У літературі Н, каноном стають певний жанр, стиль, форма, що вважаються обов'язковими, правильними для певного конкретно-історичного періоду Естетична Н формує систему свідомості певної спільноти, еталонні критерії подінування художніх явищ, композиційна Н стосується усталених особливостей побудови художнього твору Н називають і назву книги або прізвище автора, надруковані дрібним шрифтом унизу на першій сторінці кожного друкованого аркуша біля сигнатури

«Нормальна наука» — наукове співтовариство, обмежене суворо регламентованою парадигмою, що не підлягає перегляду Вважається, що така настанова виробляє у дослідників опірність стороннім впливам, дає змогу більше зосереджуватись на порушених питаннях Вона також загрожує ізоляціонізмом, втратою наукової перспективи, характерною, зокрема, для народницької критики початку ХХ ст або американської «нової критики» Поняття філософа Т Куна

Нормативний (франц *normatif*, від лат *norma* правило, взирець) — характеристика, що вказує на зв'язок із певним еталоном, визначає відповідні, встановлені канонами правила Так, Н вважається класицизм, хоча його ознаки меншою мірою властиві іншим стильовим тенденціям і напрямам (романтизм, модернізм, авангардизм), у яких існує свобода творчості, порушуються встановлені правила Н вважають окремі жанри, тверді віршові форми, як-от сонет чи рубай Дотримання Н вимог сприяє дисциплінуванню художнього мислення, виконує роль правил творчої гри, однак абсолютизація такого принципу може догматизувати літературний процес, позбавити його сподіваної перспективи

«Носотрос» («*Nosotros*») — аргентинський літературно-мистецький, історико-філософський місячник (Буенос-Айрес, 1907—34, 1936—43) за редакцією його засновників А А Біанчі та Р Ф Хіусті Не дотримуючись певної стильової тенденції, редколегія часопису друкувала твори різних письменників (Р Дарю, Габрієла Містраль, О Кірога, Р Бланко Фомбона, М Енріке Уренья та ін), прагнучи консолідувати творчі сили Латинської Америки, а також публікувала переклади А Рембо, О Вайльда, Е А По, Р Роллана та ін

«Нуве́ль ревію́ франсез» («*La nouvelle revue française*») — французький літературно-критичний журнал, що існував за сади модернізму Заснований А Жідом у 1909 На його сторінках друкували твори М Пруста, А Моруа, А Мальро, Ф Мориака, Ж П Сартра, Р Мартена дю Гара, Ж Р Блока, Л Арагона, А де Сент-Екзюпері, Наталі Саррот, А Роб-Гріє, М Бютора та ін Часопис у 1914—19 не з'являвся, а після заборони по завершенні Другої світової війни поновив свою діяльність у 1953

Нульова фокалізація (англ *zero focalization*, від лат *nullus* ніякий і англ *focalization* перспек-

тива оповідної ситуації) — тип фокалізації або нефокалізованість, кут зору, з погляду якого оповідь розгортається з використанням локалізованої, невизначеної чуттєвої або концептуальної позиції Н ф притаманна традиційній прозі, асоціюється із всевідним наратором, наявним у «Вечорах на хуторі коло Диканьки» М Гоголя, «Сестрах Річинських» Ірини Вільде, «Ost» У Самчука

Нульовий ступінь (лат *nullus* *някий*) — нейтралізований складник певної опозиції, поняття, яке ввів у науковий обіг глосематик В Брендаль і застосовував Р Барт («Нульовий ступінь письма», 1953) задля розмежування мови і стилю, міфу й літератури Письмо розглядалося як зв'язна формальна ланка мови, що має надіндивідуальні характеристики, є «природним продуктом доби», «обмеженням і водночас відкриттям діапазону можливостей» та стилю, пов'язаним з індивідуальною, «інтимною міфологією» мовців, яка акумулює їхній тілесний досвід, мимоволі перетворюючись на автоматичне письмо А мова видається територією, де розташоване акумульоване поле діяльності, архів письменника, стиль — сировина, його «природна "матерія"», «багатство та ув'язнення» Горизонтальна площина діяльності письменника та вертикальна — його стилю витворюють простір, у якому з'являється письмо, форма самоусвідомлення, завдяки якій автор «набуває чіткої індивідуальності» Таким чином відбувається перехід від об'єктів до функції, бо письмо вважається «компромісом між свободою та спогадом» Йдеться про свободу під час вибору письма, власне про «вибір у сфері духу», бо письмо видається «способом мислити Літературу» без уваги до її читачів, коли застосовується «речення, відгук на яке залишається невідомим» Р Барт розглядав письмо на всіх етапах його формування, у вигляді шляхетної творчості та звільнення від тоталітарності мови, намагання «віднайти нове явище, позбавлене Історії, нову, охоплену св'язістю мову» Воно поставало об'єктом споглядання, виробництва, вбивства («всі зусилля Маларме спрямовувалися на руйнування слова»), зникнення (поєднання «пориву до заперечення» та «безсилля здійснити його практично») Позамодалеве письмо, зведене до Н с, було спробою «визволити літературне слово», продемонстроване у творі А Камю «Сторонній», в якому витворений стиль, «заснований на ідеї відсутності» Воно зумовило появу «письменника без Літератури», що видається лише формою Читач вважає письмо літературною манерою, «ув'язнюючи його у власному формотвірному міфі», що натуралізує Письменство Ж Бодріяр, поглиблюючи спостереження Р Барта, вказував на поглинання системи речей системою знаків, вбачав у Н с предметного світу недосязну межу деконструкції, засновану на тяжінні значень до чистої функціональності

Нумінозний (лат *numinosus* *динамічний, незалежний від свідомості чинник*) — в аналітичній психології характеристика предметів чи явищ, котрі викликають у людини глибокий емоційний резонанс, пов'язаний із переживанням самості Мимоволі індивід стає залежним від них, перетворюється на жертву

Нью-арт (англ *new-art* *нове мистецтво*) — відгалуження андеграунду, протилежне поп-арту, характеризується намаганням «вивернути» світ, наприклад в абсурдних драмах С Беккета

Нью-Йоркська група — група молодих українських поетів емігрантів, що виникла у середині 50-х ХХ ст як співдружність митців, об'єднаних спільними поглядами на художню дійсність як автономну, незалежну від позалітературних інтересів, потребою найповнішої реалізації неповторної творчої особистості До неї належали Б Бойчук, Б Рубчак, Ю Тарнавський, Жєня Васильківська, Патріція Килина, Емма Андєвська, Віра Вовк, малари Ю Соловий, Л Гуцалюк, С Геруляк Хоч група назвалася за місцем основного перебування її засновників, до неї входили також поети з інших країн Датою заснування Н-Й г вважається 21 грудня 1958 її представники, творячи у річищі модернізму, в естетичі орієнтувалися переважно на сюрреалізм, у світогляді — на екзистенціалізм, заперечували соціальну та національну заангажованість письменника, відкидали зв'язки з традицією української літератури, хоч і не були одностайними Віра Вовк не підтримала надмірного радикалізму Ю Тарнавського та Б Рубчака Склад групи постійно змінювався Жєня Васильківська і Патріція Килина з часом відійшли від поезії Натомість до нью-йоркців приєдналися Ю Коломієць, О Коверко, М Царинник, Р Бабовал, Марія Ревакевич Нині Н-Й г є конкретно-історичним явищем модернізму, відмінним від шістдесятництва, прихильники якого визнавали свій зв'язок із класичною спадщиною, переймалися соціальними та національними проблемами Близькими до Н-Й г були представники Київської школи, не схильні до радикалізму в мистецтві, разом з якими нью-йоркці видавали спільний кварталник «Світо-вид»

Нюанс (франц *nuance* *відтінок*) — відтінок, ледь помітна деталь, яка поживляє художнє зображення Н властиві японській ліриці (танка, хокку), символісти прагнули його реалізувати у звуковому образі тощо Звертаються до Н і сучасні поети над хрестом
тільки тинь
скрик волошок
що нижчають (М Григорів)

«Нюга́т» (угор *Nyugat*) — угорський літературно-критичний журнал (1908—41), головним редактором якого був Х Ігнотус (до 1929), фактично його обов'язки виконували Е Ошват, М Бабич, Ж Моріц (1929—33) Видання підтримувало реалістичні, натуралістичні та модерністські (імпресіонізм, символізм) тенденції в угорській літературі, ідеї народно-національного напрямку На його сторінках друкувалися твори Е Ади, Е Надя, Ф Карінті, А Тотя

Нюланд (нім *Nyland* *назва селянського дворища у Вестфалі*) — спілька майстрів дому Нюланд, гурток близьких до експресіонізму письменників-технократів (Й Вінклер, В Ферсгофен, Я Кнайп), об'єднаних при журналі «Квадрига» (1912—14), створена в 1912 у Бонні У їх творчості домінували мотиви праці, відтворення «культури індустрії», заперечення соціалістичних тенденцій у житті та мистецтві Пізніше, у гтлерівській Німеччині деякі з них, зокрема Я Кнайп (роман «Селянський хліб», 1934), змальовували «робітника» в душі націонал-соціалістичних ідеологем «крові та ґрунту», міфізували німецьке село

Обговбрюваний світ — одна з двох відмінних, комплементарних категорій текстуальних світів, виражених у діалозі, ліричній поезії, критичних есе, меморандумах, наукових доповідях; термін наратології запроваджений Г. Вайнріхом. О. с., у якому адресант й адресат взаємопов'язані, протиставний оповідному світу за аналогією з розмежуванням дискурсу та дієзисису (Е. Бенвеніст), ауззаге й фіктивного оповідання (К. Гамбургер).

Обдарування — генетично закладені природні здібності особистості, що полягають у високому рівні розвитку її моторних, сенсорних, перцептивних, інтелектуальних, психофізіологічних функцій, виявляються у витонченому музичному слухові, зорових враженнях, пластиці тощо. О. є основою розвитку здібностей, таланту, геніальності, реалізованих у різних видах мистецтва. Перші ознаки О. з'являються у дитячому віці, тому слід уважно стежити за їх проявами й стимулювати їх розвиток. У літературі воно виявляється у схильності до образного мислення, розкутій уяві, тонкому чутті слова, мовній грі тощо. О. називають також обряд умилостивлення богів, природних стихій, померлих предків тощо, які отримують, наприклад, через колядників свою частину трапези, дар за дар. Тому під час колядок та маланкування обов'язково була винагорода їх учасників (калач або кнши, збіжжя, вареники, пірижки та ін. гостинці).

Обєрек (польс. *oberek*) — різновид мазурки, чотирирядкова пісенька, пристосована до швидкої танечної мелодії.

ОБЕРІУ (рос. *Объединение реального искусства*) — авангардистська театральна група (Ленінград, 1927—30), світогляд якої був близький до футуризму, дадаїзму, сюрреалізму. Мала літературну секцію (О. Введенський, М. Заболоцький, Д. Хармс, І. Бехтерєв, К. Вагінов, М. Олейников та ін.), представники якої (обєріути) проголосили себе «творцями не лише поетичної мови, а й нового відчуття дійсності». Набутком мистецтва, на їхню думку, має бути «конкретний предмет, очищений від літературної та побутової шкаралуці», який передається у поезії «з точністю механіки» на підставі «зіткнення словесних сенсів», алогізму, нонсенсу, гротеску, мовного комізму. Об'єднання сформувалося в 1922 на основі групи, названої О. Введенським «чинарями», до складу якої ще входили Я. Друскін, Л. Ліпавський. Вони мали творчі зв'язки із поетом-заумником І. Терентєвим, у 1925 із М. Заболоцьким та М. Олейниковим приєдналися до сформованого А. Туфановим «Ордену заумників», влаштовували спільні виступи, які називали «Лівим флангом», мали нереалізований проект театру «Радікс» при Інституті художньої культури (ІНХУК). У 1927 Д. Хармс проголосив виникнення «Академії лівих класиків», але дирекція Будинку друку, де збиралися авангардисти, зажадала усунення з назви слова «лівих», тому було обрано абревіатуру ОБЕРІУ. Представники об'єднання своєю творчістю утверджували визначальність нісенітничі, перейшли від фонетичного зауму до «заумної семантики», тому що «битва зі смислами» (Д. Хармс) потребувала заміни семантичних суголось, «розузгоджень» при збереженні граматики. О. Введенський, що мав титул

«Авторитету безглуздя», намагався «розкидати предмети на частини», К. Вагінов прагнув «зрушити предмет як засіб у поле нового художнього сприймання», М. Заболоцький віднаходив нісенітницю в найнесподіваніших алогізмах. Зразком творчості обєріутив є поезія Д. Хармса:

Галя С, галина Ко
Миколая галя ман
Лико лема ляга сон
Коло галі Миколан [...].

Особливо такі тенденції позначилися на експериментальній збірці «Стовпці» (1929) М. Заболоцького. Принципи обєріутської поезії, що виражала конфліктність світосприйняття драматичної сучасності, були втілені і в драматургії, перенасиченій хаотичністю, абсурдністю буття, калейдоскопічністю персонажів, реплік, невмотивованим чергуванням прози і поезії, вульгарним пародіюванням пролетлітератури, що сприймалося як виклик РАППу, як «знуцання над дійсністю». Такий експериментальний пафос характеризує «Ялинка в Іванових», «Довкіл, можливо, БОГ» та ін. п'єси О. Введенського. Цікавими є гібридні твори Д. Хармса, які сформовані як псевдожанрове поєднання роздумів, поезії, драми, прози, що видається дотепною «гносеологічною пародією» («Єлизавета Бам», «Оптичний обман», «Скриня», «Бабусенція»), змішуванням несумісного — життя і літератури — як спроби виразити неможливе. Комуністичний режим ускладнював розвиток їх творчого потенціалу, обєріути друкувалися переважно у Дитвидаві (Детиздат), а в 1931 О. Введенський, Д. Хармс, І. Бехтерєв були звинувачені за сфабрикованим ОГПУ «Збірником контрреволюційних творів нелегальної антирадянської групи дитячих письменників», який містив зібрані матеріали для дискредитації формалістів.

Об'єднання письменників — близькі до спільки структурні творчі організації письменників, значно ширші за групи, школи чи угруповання, сформовані задля забезпечення необхідних умов художньої діяльності і проживання її представників, поширення (публікування) їхнього доробку тощо. До таких О. п. належить Об'єднання українських письменників «Слово». Іноді це поняття вживають, маючи на увазі ВАПЛІТЕ чи ВУСПП.

Об'єднання українських письменників «Слово» — літературна організація українського еміграційного письменства, заснована 24 червня 1954 за ініціативою І. Костецького, В. Барки, С. Гординського, Докії Гуменної, У. Самчука, Ю. Дивнича (Лавріненка), Галини Журби, Г. Костюка, Ю. Шереха та ін. Це об'єднання, оформлене на першому з'їзді (6—7 грудня 1958), очолив літературознавець, театрознавець Г. Костюк (1954—75). Пізніше обов'язки виконували О. Тарнавський (1975—93) і Лідія Палій (1993—97). Почесним головою став С. Маланюк. Мета об'єднання — розвиток видавничої справи, налагодження творчих зв'язків між розкиданими по всіх континентах українськими письменниками, незважаючи на їхні ідейні переконання та естетичні вподобання. Це положення засвідчувало зміни у художній та аналітичній свідомості представників «Слова», які вважали свою орга-

нізацию продовженням МУРУ, але позбулися його крайньої заполітизованої тенденційності Першорядного значення вони надавали проблеми спадковості з класичною українською літературою та духовному зв'язку з Україною Критичну рецепцію пов'язували з принципами об'єктивного історизму, що реалізувалося під час дискусії 26—27 грудня 1968 (У Самчук, Ю Шерех, Г Костюк, Ю Лавриненко та ін), спрямованої на осмислення розвитку художньої дійсності у традиційному, модерністському й авангардистському аспектах, які, незважаючи на конфлікти, уже не протиставлялися, а зиставлялися До організації, в якій усунувся антагонізм поколінь, увійшли також поети Нью-Йоркської групи Об'єднання виступало з протестами проти репресій письменників-дисидентів в УРСР, брало участь у роботі Міжнародного ПЕН-клубу тощо, функціонувало до 1997

Об'єкт (*лат. objectus предмет*) — компонент реальності, що існує поза людською свідомістю, не залежить від неї, протиставлений суб'єкту в його предметно-практичній, пізнавальній, а також артистичній діяльності, не тотожний довіллію, ним стає тільки та емпірична або теоретична дійсність, що освоюється індивідом Межі О видаються мінливими, зумовлені обсягом, глибиною освоєння світу, збагаченням досвіду аналітичної та художньої свідомості Для західноєвропейської людини він актуалізується у суб'єкт-об'єктних відношеннях, натомість для східної пріоритетними були суб'єкт-суб'єктні відношення, що позначилися і на православному віросповіданні О може бути емпіричним, фіксованим за допомогою чуттів, і теоретичним Емпіричний О притаманний сентименталізму, романтизму, імпресіонізму, ранньому модернізму, а теоретичний — передусім класицизму, початки реалізму Водночас О може сприйматися під різними кутами зору, поставати метою або засобом, розгортатися в екстравертивному чи в інтровертивному аспектах Читатись, ніж у письменстві, він окреслений у літературній критиці, літературознавстві, історії літератури, які точно вказують О свого дослідження Наратологія тлумачить О як актант чи фундаментальну роль структури (модель А Ж Греймаса), особу (В Проппа) або сонце (Е Сурю), що розшукується суб'єктом О може бути й суб'єктом, що характерне для постмодерністських досліджень поезики, коли йдеться про байдужі до суб'єкта сприймання властивості літературних текстів та їх рецепцію

Об'єкт пошуку (*лат. objectus предмет*) — за В Проппом, одна із семи основних речей або істот (найчастіше — принцеса), яку здобуває герой чарівної казки

Об'єктивна істина (*лат. objectivus предметний*) — зміст людських знань, відповідних дійсності, що не залежать від волі та бажань суб'єкта пізнання У літературі та літературознавстві — найповніше і відносно точно відображення фактів історії письменства Наприклад, О і може вважатися твердження про те, що автором книжки «Кобзар» був Т Шевченко, теза про паселізм МУРУ та ін Пошукова істина вважається наслідком пізнавальної активності індивіда, який, глибше занурюючись у предмет свого дослідження, послідовніше долає власний суб'єктивізм, об'єктивніше представляє здобуті знання При цьому він ніколи не претендує на остаточне розуміння цієї істини, усвідомлюючи, що йому доступне лише набли-

ження до неї, тому завжди актуальним для нього буде принцип об'єктивного історизму

Об'єктивна логіка (*лат. objectivus предметний і грец. logikē*) — необхідні закономірності, зв'язки, відношення, властиві речам, процесам розвитку довіллія (мистецтва), що відбуваються поза людською свідомістю, але відображаються в ній Інколи О л називають логікою речей Ї вбачають також у спеціальній науковій дисципліні, котра вважає всі форми мислення та логічні закони відображеннями закономірностей зовнішнього світу певним суб'єктом Принципами О л послуговувалися позитивісти, прихильники культурно-історичної школи та ін, вона необхідна у наукових студіях, які, зокрема, орієнтуються на об'єктивний історизм І Франко, абсолютизуючи О л, прагнув заснувати «науковий реалізм» і поширити його на художню практику

Об'єктивна реальність (*лат. objectivus предметний і realis дійсний*) — природа, суспільство, розмаїтий довіллішний світ, що існує поза свідомістю людини, але відображається нею О р є для художньої творчості джерелом мімесису, вважається основою реалізму, визначальна у позитивістському літературознавстві

Об'єктивний історизм (*лат. objectivus предметний і грец. historikos дослідницький, науковий*) — принцип неупередженості, яким керується фахова аналітична свідомість при поцінуванні художнього твору незалежно від смаків, уподобань, ідейних переконань дослідника, жанрово-стильових канонів певного історичного періоду О і передбачає вміння сприймати і тлумачити твір таким, яким він є, без накладання на нього не властивих йому еталонів, не вдаючись до непродуктивної багатовекторності інтерпретацій О і притаманний літературознавцю, історіку літератури, який намагається наблизитися до адекватного прочитання тексту Натомість літературний критик при розгляді літературного процесу може відхилитися від цього принципу, посилаючись на суб'єктивне бачення художнього явища, особисті симпатії чи антипатії, інтереси певних шкіл чи стильових тенденцій, які він представляє

Об'єктивний корелят (*англ. objective correlative, від лат. objectivus предметний, со префікс на позначення об'єднання, спільності, сумісності, relatus віднесений*) — у літературознавстві — спосіб артистичного вираження конкретної емоції, що постає як зв'язок предметів, ситуацій, низка подій «Слід описати лише зовнішні чинники, які зумовлюють певні переживання, як тільки-но ця емоція враз виникає» Термін запровадив Т С Еллот («Гамлет і його проблеми», 1919) Відчай Гамлета якнайповніше фіксує емоцію, зумовлену загибеллю батька та одруженням матері, тобто ситуацією, що спричинює, на переконання Т С Елота, неадекватну реакцію поведінку персонажа Йдеться про необхідність пошуку гармоніста рівноваги між почуттями та емоціями протагоніста зі строгим, конкретним їх мотивуванням, про перенесення у поезію специфіки драми, де події показані, а не розказані Отже, О к приборкує емоційні, немотивовані обставинами пориви людини Цей методологічний принцип спрямований на переорієнтацію аналітичної уваги з постаті поета (суб'єкта) на художній твір (об'єкт) автор не може безпосередньо передати свої емоції читачеві, тому потребує надійного

посередника На підставі О к формується зв'язок між адресантом і адресатом, порушується питання майстерності У статті «Метафізичні поети» (1921) Т С Елюот визначає віднаходження оптимального словесного еквівалента у бароковій поезії початку XVII ст Те, що поезія не виражає емоції безпосередньо, підтвердила творча практика символістів, зокрема С Маларме, який вбачав основу художньої творчості не у словах, а в ідеях, доводив, що, називаючи предмет, людина на три чверті руйнує насолоду від його сприйняття Тому, на думку Е Паунда, потрібно «окреслювати, натякати, викладати асоціацію, сугестувати, а не зображати», чому відповідав також досвід С Т Колріджа, Ф Ніцше, В Вітмена, Ш Бодлера, Т Е Г'юма, Дж Сангаїни, Е Гуссерля та ін письменників, філософів, малярів, набуток давньоіндійської естетики Спостереження Т С Елюота, сформульовані, зокрема, в есе «Традиція і творча індивідуальність» (1919), заклали основи неklasичної імперсональної теорії поезії та «нової критики» «Поезія — то не простір для емоції [], не вираження особистого, а втеча від нього» Поезію О к і творці протиставляли романтичному світосприйняттю з його експресивними акцентами, ілюзією безпосередності, орієнтувалися на аналітичні чинники, позбавлені суб'єктивізму

Об'єктивний наратив (*лат objectiveus предметний і narrare розповідати, оповідати*) — оповідь, що характеризується безпристрасним, неупередженим ставленням наратора до зображуваних подій

Об'єктивність (*лат objectiveus предметний*) — світ, що існує поза людською свідомістю, але відображається нею, вважається визначальною якістю будь-якої наукової теорії, зокрема й літературознавства Поняття, антитетичне суб'єктивності Спираючись на бінарну опозицію «О — суб'єктивність», Г-В-Ф Гегель пропонував такий поділ літератури на роди епос спрямований на відтворення доквілля, лірика — внутрішнього світу людини, а драма подавала їх синтез О вказує на зовні нейтральну, стриману тональність наративу, зумовлену його широтою та багатоплановістю Передусім ідеться про існування художніх чи позахудожніх об'єктів, які вважаються причиною самих себе, розвиваються на підставі характерних для них законів незалежно від свідомості письменника, критика, літературознавця, історика літератури Ідеться також про причетність митця чи дослідника до об'єктивного пізнання Але головною умовою О вважають неупередженість наукової студії, літературно-критичної статті, рецензії тощо, відповідність викладених у них думок та спостережень об'єктивній істині, принципу об'єктивного історизму

Об'єкція (*лат objectio виставлення наперед, протиставлення*) — антифора Поняття Феофана Прокоповича

Обжинкові пісні — див Жнівні пісні.

Обірваний період, або Незакінчений період (*грец periodos кружний шлях, обертання*), — період, побудований як замкнутий, але закінчення його або не подається, або утинається, або замінюється вигуком Такий прийом інколи використовував М Хвильовий, зокрема у новелі «Шпоньчине життя та смерть» «Зізи родилась больонкою, бо шляхетні батьки її були теж больонками Больонка нічого не має спільного з Бульонським лисом, як "Гапка" з "гаптуванням", тому я мовчу про цей лис».

Обліково-видавничий аркуш — одиниця виміру, що використовується у видавничому плануванні та обліку при економічних розрахунках друкованої продукції Має ту саму кількість знаків, що й авторський аркуш (40 000) До О-в належить обсяг твору, а також підготовлений працівниками видавництва матеріал, не оплачуваний авторським гонораром заголовна сторінка, зміст, анотація, передмова, висновки, примітки

Обман — неправдиві слова, вчинки, дії, магичний захист від нечистої сили, який застосовують щодо наречених, народженої дитини, близнят, для уникнення раптової власної смерті тощо Часто в О використовують сталі словесні формули, наприклад для відганяння хмар, як Юра з повісті «Тині забутих предків» М Коцюбинського У фольклорних текстах Св Микола, заступаючись за знедолених, іноді «обманює» Бога

Обмеження поняття (*англ concept delimitation*) — логічна операція, що полягає у виявленні для кожного поняття вузкого за обсягом, але завжди пов'язаного з ним поняття Наприклад, при смислово-обмеженні поняття «школа» слід відшукати будь-який відповідник, що входить у його обсяг Харківська школа романтиків, «Празька школа», Київська школа тощо

Обмежувальне судження — судження, що містить прислівники *лише, тільки*, а також стосується висловлення, в якому заперечення вживається не перед зв'язкою, а перед предикатом

Обмінна сторінка — сторінка, підготовлена редакцією для опублікування її в іншому друкованому виданні

Обон — киргизька народна пісня еротичного або величального змісту, відповідник арабського заджалю Згадується у повісті «Перший учитель» Ч Айтматова, який спочатку планував назвати свій твір за цим жанром

Оборка — одно- або двобічне оберстування основним текстом неповного форматного кліше чи таблиці Щоб уникнути великої кількості переносів, застосовують мінімальний розмір О

Оборотництво — див **Перевертництво**.

Оборювання — магичний ритуал, що виконувався для запобігання важким недугам, передусім поширенню холери та чуми Під час О оголені жінки оборювали плугом село, ставили в чотирьох його кутках осикові хрести, виготовляли «одноденний рушник» як жертву хворобі, жертвували чорну кішку тощо, співаючи сумні пісні та молячись Ритуал завершувався добуванням «живого вогню», символу сонця і життя, тертям навхрест покладених сухих паличок, внаслідок якого спалахувало багаття для обкурювання худоби

Образ (*нім Bild, франц image, англ image, picture, польс obraz*) — особлива форма художнього структурування дійсності, який притаманна яскрава предметна чуттєвість У давньогрецькій мові О відповідало поняття «ейдос» (вигляд) За спостереженнями психологів, у психіці людини виокремлюють теоретико-науковий, артистичний та практичний аспекти Вони притаманні письменнику та реципієнту Отже, теоретики літератури можуть вдатися до образного мовлення Це зумовлено архетипними слідами мовної практики, коли слово, за спостереженням О Потебні, поставало як О, аксіоматичний міф, пізн-

ше втрачаючи своє первинне, етимологічне значення. Так, у збережених донині замовляннях між О та дійсністю наявні опосередковані зв'язки Розмежування між означенням предмета та самим предметом відбулося за логоцентричної традиції, однак не позначилося на тропях, на особливостях фольклору та мистецтва О вважається категорією художньої гносеології як єдність форми і змісту, знаково виражений наслідок творчої діяльності, суб'єкт якої (письменник) відчув об'єкт, підтвердивши правочинність міфеміси. Хоч початки теорії О розробляв Аристотель у вченні про наслідування, термін набув поширення на підставі естетики Г-В-Ф Гегеля, який розглядав мистецтво як духовно-пізнавальну діяльність, що містить артистично видозмінений матеріал, співвідносний із науково-понятійною сферою «[] ми можемо означити поетичне уявлення як образне, тому що воно витворює перед нашими очима замість абстрактної сутності конкретну її реальність []» О не обмежується моделлю, схильною до родового узагальнення, канону, стилю чи форми, що було характерним для античної доби, коли мистецтво ототожнювалося з ремеслом. Для сучасної художньої свідомості кожен твір неповторний, є вираженням *hapax legomenon*. О може бути як цілним артистичним феноменом, так і його складником. Основою літературного О стали невичерпні можливості мови, за допомогою яких відповідно до естетичних критеріїв створюється інше, художня дійсність, що асоціюється з довідками О. Петебня («Думка і мова») розглядає О як відтворення в уявленні певної чуттєво сприйнятної дійсності, що набуває науково-ілюстративних, фактографічних та художніх ознак, які зосереджують істотні для автора явища. Види О залежать від особливостей літературного роду. Якщо в епосі надають переваги зображальному (онтологічному) чиннику, то в ліриці — виражальному (феноменологічному). Кожен із них підтверджує буттєвий, пізнавальний, чуттєвий стосунок індивіда до життя, формує комунікативне поле між автором та читачем, вказує на аксіологічне значення художньої моделі, яка сприймається водночас як натуральна і сконструйована. За типологічною класифікацією, виокремлюють об'єктний (довкілля), суб'єктний (внутрішній світ), виражальний (метафоричний, сюжетний, композиційний тощо) рівні О, що може поставати як персонаж, ліричний герой, ліричний суб'єкт, дійова особа, пейзаж, річ, емоція, символ, алегорія, будь-який троп, стилістична фігура. На підставі сприймання одним із органів чуття визначають О зорові, слухові, дотикові, кінетичні, термічні, смакові, нюхові, а їх поєднання називають синестезією. Структуру О по-різному трактують письменники відмінних стилів. Навіть у вічних образах виокремлюють їхню відносність. Так, за доби Відродження пріоритету надавали титанізму, за класицизму увагу звертали на боротьбу почуттів та обов'язку, просвітники обстоювали логоцентричні моделі свитобудови, в романтиків домінували внутрішні переживання, представники «нового роману» акцентували увагу на несвідомому тощо. Для натуралістів важливий об'єкт зображення *ciel*: миті, для імпресіоністів — враження від нього, для авангардистів — закодована у ньому знакова система, для символістів — прихований від стороннього ока сенс та ін. Р. Барт вважав, що «тільки в образ можна закохатися», вбачав у ньому «чарівну

маску, якою обмінюються закохани» Твердження про універсальність О зумовлювало дискусії, критиці підлягала його наочність, що виявляється несуттєвою, наприклад, у музиці, в поезії символізму, в абстракціонізмі, у безпредметному мистецтві. Спрошене розуміння О не розглядає його ідеальне буття, неможливе надбудоване над матеріальним субстратом, засвідчує постійне незбігання з ним, хоч пізнання відбувається через нього. М. Бахтін зауважував, що, на відміну від змісту, позаететична природа матеріалу «не входить в естетичний об'єкт», до неї «має справу митець-майстер та наука естетика, але не первинне естетичне споглядання». Водночас О тісно поєднаний із відповідним першоджерелом, постійно використовує його іманентні властивості. У семіотичному аспекті О постає специфічним знаком, фактом уявленого буття, який щоразу реалізується автором та читачем, що віднаходять відповідний ключ декодування, у гносеологічному — вважається вимислом, вірогідним явищем, щодо якого неможливо дати однозначно твердну чи заперечну відповідь, в естетичному — доцільним утворенням, позбавленим зайвих, випадкових, механічно долучених елементів, що викликає відчуття краси завдяки доскональній єдності та осмісленості його складників. Структурне розмаїття О зводиться до використання метафори або метонімії, яким на ідейно-смісловому рівні відповідають символ і тип. Метафора більше притаманна ліриці та музиці, а метонімія — прозі та образотворчим мистецтвам. Внутрішня форма О зазвичай особистісна, що надає йому більшої переконливості. Поєднання надіндивідуальної цілності з індивідуальними особливостями зумовлює домінування позиції в сприйнятті реципієнта, доки він перебуває під впливом естетичного об'єкта. О може бути суголосним законам краси, але цього автору не завжди вдається досягти. Тому О, маючи внутрішню амбівалентність, інколи вводить в оману, незважаючи на правдивість достеменного мистецтва. Очевидно, тому до автора висловлюють недовіру сучасні постмодерністи, які проголосили «смерть автора». Нині поняття «О» витісняють запозичені з семіотики терміни «знак» та «знаковість». У театральному мистецтві застосовується поняття «сценічний О» — вміння актора відтворити характер діючої особи.

Образ автора (*лат. auctor* засновник, творець, письменник) — відміна від письменника інстанція, що забезпечує цілісність художнього твору. Поняття запровадив В. Виноградов («Проблема авторства і теорія стилів», 1961). О а вважається не «суб'єктом мови», а «сконцентрованим втіленням сенсу твору, що охоплює всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем, розповідачем чи розповідачами та через них виступає як ідейно-стилістичний осередок фокус цілого». Розглядаючи композицію поеми «Пікова Дама» О. Пушкіна, В. Виноградов тлумачив О а як складну суперечливу форму «співвідношення між авторською інтенцією» та між автором і персонажами, тобто посередниками, за допомогою яких створюється ілюзія присутності оповідача-автора. О а відіграє роль своєрідного двійника автора, наратора у художньому творі, змодельованого письменником на підставі уявлення про себе, адресованого читачеві або наратору. Концепція В. Виноградова мала дискусійні тези, тому її переос-

мислювали Лідія Гінзбург, К Долинин та ін Співвідношення О а та постаті письменника мають свої особливості у кожному з трьох родів літератури — епосі, ліриці, драмі О а поширений переважно у прозових творах, у яких мовлення не стосується персонажів, персоніфікується, надається «всеїдному і непогрішному» (Ф Достоевський), присутньому безпосередньо у тексті оповідачеві або розповідачеві, який, володючи кодами прочитання, повідомляє про певні події, має індивідуальні риси, але не введений у сюжетні лінії Якщо навіть персоніфікований наратор відсутній, за авторською оповіддю можна вловити оцінку зображуваного у творі (новела «Кіт у чоботях» М Хвильового) У автобіографічних прозових творах він розкритий повніше, ніж в інших наративних жанрах Натомість у п'єсах О а майже відсутній, ледь окреслений ремарками, лаконічними описами ситуації тощо, у ліриці часто наближений до ліричного героя Найповніше втілений у ліричному герої (ліричному суб'єкті) в поезії «Плач Евридіки» Л Первомайського, «Любов Нансена» Ліни Костенко, «А я у гай ходила» П Тичини Прийом О а розвинувся в період пізнього середньовіччя («Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі) та Ренесансу, з усвідомленням авторства творів За доби класицизму О а поставав у вигляді прагматичного інтелектуала, громадянина, апологета обов'язку Натомість у романтиків він набуває донісських ознак, втілює порив до свободи творчості, до високих ідеалів, інколи грає роль пророка, оракула, месії чи вигнанця, одягає маску байронізму У просторі реалізму О а позбувається виняткових рис, стає типовим, об'єктивним позитивістом За доби модернізму він шукає свою мистецьку іманентну сутність, в річці авангардизму вдається до епатичної усталеності естетичних смаків, проявляє нігілістичне ставлення до класики Сучасний постмодернізм прирік О а разом із самим автором на «смерть суб'єкта», на поглинання ризоморфними нелінійними структурами

Образна аналогія (грец *аналогія відповідності*) — різновид запозичення, акцентоване або приховане посилання письменника на відомий твір, який асоціюється з його власним, з відповідною образною системою, іноді — з композицією та стилем, часто вказується в заголовку («Степовий король Лір» І Тургенева, «Доктор Фаустус» Т Манна) Часто у випадку О а використовується власне ім'я, яке, за визначенням Р Барта, може бути «королем означників» О а вважають різновидом інтертексту, на основі якого іноді будуються образна система, розвиток сюжету «Каминний господар» Лесі Українки, «Гофманова ніч» М Бажана, «Ходить Фауст по Європі» П Тичини, «На полі смиренному» Вал Шевчука тощо

Образне мислення — мислення письменника яскравими тропами, несподіваними стилістичними фігурами, що вважається основою літературної творчості Особливо яскраве воно в дитячому віці, виявляючи обдарування, що слід розвивати як потенційний художній хист

Образність — властивість літературного мовлення подавати інформацію в яскравій, оригінальній предметно-чуттєвій формі, застосування особливих словосполучень, які підсилюють семантичні поля додатковими експресивними та емоційними нюансами Мистецтво не існує поза образотворенням І Франко у статті «Із поезій Павла Думки»

зауважував, що мета письменства, на противагу декларативності, полягає у потребі «викликати в душі читателя живі образи тих людей чи речей, котрі проймали душу самого поета в хвили, коли творив ці образи» Часто в історії літератури О асоціюється з умовністю, вживається як протиставна принципу життєподібності Вона вказує також на відповідного у кожному мистецтві матеріального носія, функцію якого в літературі виконує слово, набуваючи металогічних ознак

Образок — невеликий за обсягом прозовий твір, основою якого є ескізне зображення певної події або сценки, пластичний опис ситуації, наприклад «Галицькі образки» І Франка, «Пе-коптор», «Відьма» М Коцюбинського Поширений у другій половині XIX ст у творчості реалістів та натуралістів Відомий був також віршовий О на ліро-епічній основі, що висвітлював громадську тематику в сентиментально-гуманістичному забарвленні «Лялька» В Сирокомлі, «Образки» Марії Конопницької тощо Існує також сценічний О, наприклад «Шарада» І Гравовського

Обрамлення, або Просаподібсис, — прийом, що полягає у пов'язуванні експозиції, зав'язки та розв'язки прозового твору або різнорідних сюжетів новелістичного, казкового байкового нарративу спільною розповіддю-рамкою Літературознавці по-різному тлумачать це поняття Так, В Лєсин відносить О до композиційного прийому, позасюжетного елемента, В Халізов — до власне сюжету, А Ткаченко — до сюжетно-композиційного різновиду при взаємопроникненні змісту і форми Деякі вставні сюжети зумовлені завданням рамкової історії, сприяючи художній та логічній цілності твору, наприклад передмова («З давню минулого / Спогади судового слідчого») Д Марковича), інколи — вставна сцена, епізод, легенда («Біла вилла» Ніни Бічуні, «І понад вік триває день» Ч Айтматова) О використовується в окремих фрагментах давньогрецької казки, як у Весткарському папрусі (XVIII—XVI ст до н е.), в античних творах («Одіссея» Гомера, «Золотий вісюк» Апулея), у східному (санскритська «Махабхарата», «Рамаїана», «Велика сповідь» Гунадгі, «Панчатантра», «Книга Синдбада», «Тисяча і одна ніч», «Книга пагути») та європейському письменстві («Римські діяння» тощо) У цих творах акцентовано на змісті вставних епізодів, частина з яких приєднувалась безпосередньо до рамки, а інші узгоджувалися одне з одним, утворюючи взаємозалежність, композицію «висувних ящиків» Структура О давала змогу вводити у текст нові наративи, що усували попередні, зумовлювала появу кількох версій однієї фабули, сприяла її поширенню у жанрах фольклору, у літературах Сходу та Заходу, починаючи від перекладів «Калли і Діми», «Тисячі і однієї ночі», «Чарівного мерця» та ін У європейському письменстві таку функцію виконували дидактичні збірники, або *exempla* «Дисципліна клерикаліс» Педро Альфонса, «Граф Луканор» Жуана Мануеля Зразками творів з О є «Кентерберійські оповіді» Дж Чосера, «Декамерон» Дж Боккаччо, «Гептамерон» Маргарити Наваррської та ін Використовувався цей прийом і в українській літературі оповідання «Свинська конституція» І Франка, роман «Дім на горі» Вал Шевчука тощо

Обрамбування — прийом komponування поліграфічної форми, що полягає в замиканні тексту,

кліше, таблиць тощо у рамки різноманітними друкарськими лінійками чи орнаментами

Обрахункова література (польськ *obrachunkowa literatura*) — тенденція в польському письменстві другої половини 50-х ХХ ст періоду «соцреалізму» (М Денбровський, К Брандिस та ін), спрямована на критичне переосмислення сталінізму з використанням прийому езопівської мови

«обрі» — тижневик, «присвячений справам літератури, мистецтва й науки» (Львів, 1936—37), за редакцією видавця Б Кравця До авторського колективу належали Є-Ю Пеленський, Ірина Пеленська, О Грищай, М Гурко, Ю Липа, Д Гуцул та ін У тижневику друкувалися твори наддніпрянських письменників, як-от «Чотири шаблі» Ю Яновського, їхні літературні портрети, огляди європейських літератур («Кров і земля в німецькій літературі», «Хорватська література від початку до кінця ХVІІІ ст» тощо), рецензії, хроніка, бібліографія

Обрбкка — у фольклористиці — зміна, пристосування, переосмислення народнопоетичних творів ліричного, епічного, музичного, хореографічного характеру під час їх виконання Така практика поширилась у ХІХ та ХХ ст, стосувалась передусім одностопових пісень та мелодій Нині О застосовують народні хори, вокальні групи, оркестри різного складу, солісти-вокалісти (гармонізація, аранжування, інколи транскрипція чи парафраз) Часто О виходила за межі звичайного акордового супроводу мелодії, композитори, як-от Л ван Бетховен, П Чайковський, М Лисенко, М Леонтович, Г Верьовка та ін, використовували фольклорні твори для будь-якого інструмента, передусім для фортепіано, пристосовували їх для виконання академічними хорами Поняття вживається і в театральному мистецтві, коли йдеться про сценічну адаптацію фольклорних, прозових, поетичних, публіцистичних творів Репертуар українського театру другої половини ХІХ ст поповнили інсценізації М Старицьким прозових творів М Гоголя (оперета «Різдвяна ніч», п'єса «Сорочинський ярмарок»), лібрето опери та драма «Тарас Бульба», лібрето опери «Утоплена»), п'єси «Чорноморський побит на Кубані» Я Кухаренка (оперета «Чорноморці»), малосценічного твору «На Кожум'яках» І Нечуя-Левицького (комедія «За двома зайцями»), п'єси «Перемудрив» Панаса Мирного (комедія «Крути, та не перекручуй»), повісті «Хата за селом» польського письменника Ю Крашевського (драма «Циганка Аза»)

Обрядова поезія — народні пісні, плачі, загадки, прислів'я, заклинання, безпосередньо пов'язані з магічними родинними та календарними ритуалами, які зумовлюють їх розмежування на два відповідні тематичні цикли У календарному циклі виокремлюють чотири підцикли (зимовий, весняний, літній, осінній), що мають власні жанри, насамперед обрядові пісні (примовляння, весняні чи купальські пісні, лазарські пісні південних слов'ян, сенжанські пісні французів тощо), під час виконання яких магичні дії супроводжуються символічними та ігровими (хороводи, карнавали тощо) Найбільш розробленими вважаються зимовий (Різдво світа чи Різдво Христове, колядки, щедрівки, багатий вечір, Йордань, масляна тощо) та весняний (веснянки, Великдень, русалі та ін) підцикли, що супроводжуються заклинанням природи, хороводами, іграми, гадан-

ням Родинні обряди окреслювали найважливіші моменти людського життя народження, хрещення, ініціації, шлюб, смерть Таку О п виконували гуртом Найпоетичнішим ритуальним дійством вважається весілля Похоронні обряди супроводжувалися плачами, примовками О п розглядають як різновид народного та основу професійного театру і вводили до своїх п'єс І Котляревський («Наталка Полтавка»), Т Шевченко («Назар Стодоля»), І Кочерга («Святичне весілля») та ін Позначилися вони і на інших жанрах літератури «Вечори на хуторі коло Диканьки» М Гоголя, «Кайдашева сім'я» І Нечуя-Левицького, «Морозенко», «Повість» Панаса Мирного, «Тині забутих предків» М Коцюбинського, «Діти Чумацького шляху» Докі Гуменної, «Ост» У Самчука, «Оддавали Катрю» Гр Тютюнника, «Сповідь» Вал Шевчука та ін

Обрядові пісні — народні твори обрядової поезії, що виконуються під час родинних (весілля, похорони) та календарних (колядки, щедрівки, веснянки, русалі, купальські, жнивні тощо пісні) ритуальних дійств, які вирізняють відповідна поетика, семантика та зміст Тісно пов'язані з магічними за змістом ритуалами, мають давнє походження, стали об'єктом складних історичних трансформацій, проте зберегли свій зв'язок з архетипами, сприймаються як міфологеми давньої міфічної моделі світобудови Частина їх була втрачена О п мають особливу строфіку та ритмомелодику, тому при їх записуванні необхідно обов'язково витлумачити зміст, характер виконання пісні, відмежувати її від ліричних та епічних пісень, які часто виконувалися під час синкретичних обрядів, що, на думку О Веселовського («Історична поетика»), започаткували літературні роди

Обсекрація (лат *obsecratio* прохання, заклинання) — заклинання Термін Феодана Прокоповича

Обста́вини — конкретні громадсько-історичні, побутові умови, в яких живуть і діють персонажі, наратор і наратор Вони впливають на їхню поведінку та вчинки, можуть бути важливими, сумісними, непротивестними, протиставленими суб'єктивно чи об'єктивно, утилітарними, символічними тощо У мовознавстві О називають другорядні члени речення, які називають умову, час, спосіб, міру, ознаку дії чи стану

Я так її, я так люблю
Мою Україну убогу,
Що проклену за неї Бога,
За неї душу погублю (Т Шевченко)

Обсяг видання — кількість сторінок, друкованих, обліково-видавничих, авторських аркушів в одному примірнику комп'ютерного чи поліграфічного виробу У газетярстві — кількість рядків, набраних поширеним у періодичному виданні шрифтом на встановлений формат колонки

Обхід — традиційне обрядове вітання учасниками обрядового дійства (колядники, щедрувальники, наречена з друзьками та ін) мешканців кожної оселі, що вважається поряд із пошануванням предків важливим складником календарних та родинних ритуалів Відповідні тексти або декламувалися, або виспівувалися Виконавці О інколи розрізняли за статтю Так, колядувати та засівати мали право тільки парубки, а брати участь у польському кусті — тільки дівчата Здебільшого виконавці О отримували дари, які залишали для спільної ритуальної трапези Ма-

гічні дії, що виконувалися при цьому, спрямовувалися на припорошення добрих сил та знешкодження лихих, на досягнення благополуччя

Об'яте — синеодоха Термін Мелетія Сморницького

Овсень, або **Таусень**, **Усень**, **Ясень**, — календарно-обрядова величальна пісня, тематично близька до колядок, виноградія, поширена в Московській, Владимирській, Нижегородській, Рязанській областях Росії, названа за приспівом Виконувалася в період від закінчення сільськогосподарських робіт до Різдва Засівання здійснювалося вівсом на новорічні свята О як божественний вершник на коні з багатими дарами був відомий також на східних землях етнічної України В одних піснях парубкові пропонувалося проїхати на свині, в іншій — по місточку

Місточок мостила,
Сукном вкривала,
Цвяхами прибивала,
Ой, Овсень, ой, Овсень!
Кому ж, кому іхати
По тому місточку?
Іхати там Овсеню
Та новому року
Ой, Овсень, ой, Овсень!

О має відповідники в балтійському (Усінш) та індійському (Ушас) фольклорі

Огляд літератури (*франц circuits sociaux de literature, польс obieg literatury, рос обзор литературы*) — стисле повідомлення про низку літературних подій, об'єднаних загальною темою, місцем і часом Такими часто є фахові критичні статті, в яких підводять підсумки літературного процесу за певний період або опублікованих літературних матеріалів на сторінках періодичних та неперіодичних видань стаття «Часописання літературного процесу» В Костюка, в якій висвітлено переважно прозові твори, опубліковані на сторінках журналів «Потяг 76», «Четвер», «Кальміус», «Сучасність», «Кур'єр Кривбасу» («Критика», 2003, Ч 5) Розрізняють О л загальні, тематичні, інформаційно-, аналітико-публіцистичні, науково-популярні Поняття може означати тип вистави, наприклад естрадний спектакль, що складається з гумористичних творів Остапа Вишні, П Глазового, М Годованця, С Олійника, С Дудара та ін О л називають також періодичні видання, що висвітлюють літературний процес, хроніку письменства тощо Першим таким часописом був «Edinburgh Review» (Лондон, 1755) Нині в Україні виходить «Книжник-Review»

Огляд преси — жанр публіцистики, різновид рецензування що відрізняється від літературної рецензії специфікою об'єкта аналізу періодичного видання (газети, журналу, вісника тощо) або матеріалів, переданих каналами радіомовлення чи телебачення До його різновидів належать загальний, тематичний, інформаційний, «з останньої пошти», «за сторінками газет», «на газетні теми» тощо

Оглядяч — літературний критик, журналіст, який робить огляд періодики або низки відповідних матеріалів для певного видання, радіомовлення чи телебачення, порушує важливі питання, зокрема актуальні проблеми літературного процесу

Об'єднання прийому (*рос обнажение приема*) — особливе використання техніки умовності у ху-

дожньому тексті На думку Б Томашевського та ін російських формалістів, які належали до ОПОЯЗу, йдеться про відверто керовану умовностями специфіку тексту, здебільшого видану, як-от «сцена у сцені» п'єси «Гамлет» В Шекспіра, або заявлену в довгих докладних заголовках окремих розділів твору, до чого виявляв схильність, наприклад, Ю Смолич, пишучи авантюрний роман під назвою «По той бж серця Неймовіри, і дедал неймовірніш, пригоди парубка з променистими очима та його побратима з невеликим заростом на лобі» Іноді О п вживається як один з проявів ігрової форми на рівні нарації, що витворює враження присутності оповідача, який демонстративно втручається у перебіг зображуваних подій Застосував цей прийом М Йогансен у романі «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» «Автор цього роману чоловік, 28 літ, брונет», «Втім, можливо, що дівчина 23 літ, його улюблениця», «Є навіть думка, що це колективна творчість п'ятьох товаришів, і з них три брונети й два блондини» За таких умов оповідну ініціативу часто перебирає «автор-гравець», що може бавитися з текстом, як Перфецький в романі «Перверзіи» Ю Андруховича, який вдається до довільного нумерування опублікованих текстів, намагаючись з'ясувати, «наскільки іншою може бути ця послідовність», бо знає, що деякі з них створені «невідомим автором», наратором, спостерігачем

Оголошення — публікація рекламного типу на сторінках періодичного видання чи повідомлення каналами радіомовлення або телебачення О не обмежується лише інформаційною роллю, лаконічними нотатками та анонсами Належно оформлене, воно виконує й естетичну функцію

Огород (*польс ogród*) — поетична збірка одного автора або збірник поетичних творів кількох авторів, поширена в XVII ст у давньопольській літературі «Огород фрашок» В Потоцького, «Огород паняньський» В Коховського тощо

«Огуз-намé» («Сказання про Огуза») — епичний переказ про легендарний родовід тюрків та про їхнього прабатька Огуз-хана, чи Огуз-кагана, збережений у різних обробках Найдавнішою є версія, зафіксована в XV ст у карлуксько-уйгурський пам'ятці, в якій йдеться про чудесне народження Огуз-хана, його подвиги, життя його синів, які започаткували різні роди Вона вплинула на твір «Китабі Деде Коркуд» Варіанти епосу збереглися також у «Словнику тюркських нарч» Махмуда Кашгарі, «Історії Огуза, тюрків та їх панування над світом» Рашидаддіна (межа XIII—XIV ст), «Родоводи туркменів» Абулгазі (XVII ст), який обробив пам'ятку за канонам ісламу

Ода (*грец одé псня*) — урочистий пафосний вірш, присвячений певним богам, персонам, історичним подіям Жанр розвинувся в давньогрецькій хорівій ліриці поруч із панегіричними творами, передусім гімном та дифирамбом, твори мали супроводжуватися грою на музичному інструменті (арфа, кіфара тощо) і танцями Виокремлювали панегіричну, танцювальну, плачевну О, яка іноді набувала форми подяки, виконувалася переважно під час релігійних ритуалів або великих зібрань на зразок олімпійських ігор Одним із перших її відомих авторів вважається Піндар (прибл 522—442 до н е), який прославляв у своїх епініках переможців олімпійських та піфій-

ських змагань Особливостями його творів були спортивні мотиви, використання міфів, мораль, строфічна будова (строфа, антистрофа, епод) До О зверталися також Симонд Кеоський, Бакхлїд та ін Модифікації цього жанру характерні для доробку Алкея, Сапфо, Анакреонта, традицію розвинув давньоримський поет Катулл Натомість Квінт Гораций Флакк (65—8 до н. е.) вже звеличував імператора Августа, писав повчальні О, розраховані на декламацію, оскільки на той час вона вже відокремилася від музики, розширила тематичний діапазон Популярною була й анакреонтична О, для якої характерні мотиви свободи, любові, гедонізму І першим автором, ймовірно, був давньогрецький поет Анакреонт (прибл. 570—487 до н. е.) Виокремлюють і сапфічну О, названу за іменем давньогрецької поетки Сапфо За доби середньовіччя у європейських літературах жанр занепав, а у східних розвивався хінська О поетів Фу Сюаня, Сун Юя, Цзя І, Сім Сянжу, Мей Шена, які писали у III ст до н. е. — II ст н. е. Піднесення О розпочинається в період Ренесансу з'являються поезії Л. Аріосто, П. де Ронсара, Ж. Дю Белле, А. Сент-Амана, У. фон Гуттена, Ф. де Еррера, Е. Спенсера, Б. Джонсона, Дж. Мільтона, Я. Кохановського, М. К. Сарбевського та ін Творам цього жанру як лірично-риторичним зразкам високого стилю надавали пріоритету й за класицизму доробок Ф. Малерба, О. де Ла Фара, Е. Лебрена, Е. Марвела, Д. Драйдена, А. Каула, П. Флемінга, І. Кляя, В.-Р. Векерліна, М. Опца, А. Гріффіуса, Х. Дюллара, В. ван Фоккеброха, Г. Клярери, П. Повпа, Вольтера, Ф.-Г. Клопшток, М. Нарушевича, С. Трембєцького, І. Красицького та ін, з'являється героїчна та політична О, принципи якої були викладені в багатьох маніфестах Ії теоретичне обґрунтування здійснив Н. Буало («Мистецтво поетичне», 1674, «Міркування про оду»), встановивши обов'язкові гармонійну єдність усіх частин твору, логічний розвиток чітко сформульованої ідеї, виразну композицію, що починається із запису, продовжується викладом «матерії благородної і важливої», до якого входять різні важливі епізоди, відступи, а завершується урочистим гіперболізованим славнем певній особі Використання епітафемів та бідних рим було неприпустимим Класицисти обстоювали єдність жанру і стилю, висували вимогу відтворювати античні символи й алегорії, запроваджували одичну строфу У російській літературі поняття одним із перших використав В. Тредяковський, автор «Оди про задух міста Гданська», поділивши у праці «Міркування про оду взагалі» (1734) твори жанру на дві підгрупи хвалебні та ніжні, за пзнішою термінологією — анакреонтичні Зверталися до одописання М. Ломоносов, В. Державин, О. Радіщев та ін О предствалена в доробку поетів «Бури і натиску», зокрема Й. В. Гете, Ф. Шіллера, а також романтиків Дж. Г. Байрона, П. Б. Шелла, Дж. Кітса, В. Гюго, А. М. Л. Ламартина, О. Пушкіна, М. Лермонтова, А. Міцкевича та ін Прикладом жанру є уривок з «Оди вольності» Ю. Словацького, що складається з восьми частин

Злеті, світлий ангеле волі
Над мертвим полинувши світом!
Уже на вітчизні престолі
Спделися вінки пишним цвітом
І пахощі в'ються з кадила!
Поглянь же це світ обновився, —
Це люди живуть по-новому!

Поглянув — і в небі ясному,
Засявши до небокраю,
Розкрив він над Польщею крила
І слухає гімн цього краю (переклад М. Бажана)

З доби преромантизму надто суворі вимоги до О, що обмежували її зображально-виражальні можливості, викликали спроти у частини поетів Так, у середині XVIII ст. У. де ла Мот намагався написати «поезію без поезії» Однак більше поширилися жарті, пародії, як-от сатира «Чужий глузд» І. Дмитрієва на оди М. Ломоносова, або трагестія на зразок «Оди на смерть місис Освальд» Р. Бернса Пізніше, в добу романтизму, канонічні основи О руйнуються, послаблюється зв'язок між темою і жанром, у творах залишається тільки патетика («Вольність» О. Пушкіна, збірка «Мельбурнські оди» австралійського поета Ф. Моріса), іноді акцентуються нейтральні («Ода Белльману» Р.-М. Рільке) або низькі явища («Ода пліткарям» А. Вознесенського, «Ода гривні» О. Ірванця) Г. Кардучч, П. Валері, В. Маяковський, Я. Івашкевич, Т. Пайпер, С. Георгі та ін пробували пристосувати О до стильових потреб футуризму, експресіонізму, неокласицизму За періоду «соцреалізму» творці цього жанру звеличували вождів тоталітарного режиму, компартії тощо Такі тенденції дискредитували жанр, зумовлювали появу пародій, як-от вірш «Поет і сили темного царства» Т. Осьмака!

У нїмбах — жаби, пацюки — у ризах Шана й слава!
— жандармам тїми хамицям, хамам, хаменіям,
що їхня правда, цвіллом пряжена і шепелєва,
на блюдї діамантовим піднесена, як страва
співцям-сподвижникам, з хреста недавно знятим

В Україні О за доби бароко була відома як панеґірик Ії іманентне смислове значення виражене у творах початку XIX ст., зокрема в доробку І. Котляревського (бурлескно-жартівлива «Пісня на новий 1905 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Курякіну», преромантична «Ода Сапфо»), Г. Кошиць-Квітницького («Ода, сочиненная на малоросійском наречіи по случаю временного ополчения»), П. Данилевського («Ода малоросійского простолудина на случай военных действий при нашествии французов в пределы Российской империи в 1812 году»), К. Пузуні («Малоросійский крестьянин», «Малоросійская ода на смерть святейшего князя Кутузова-Смоленского») та ін У цих творах, зорієнтованих на високий стиль, під впливом котляревщини часто з'являлися елементи низького стилю Таке поєднання використали П. Гулак-Артемівський, переспівуючи Горація (цикл «Гараськові оди»), Л. Боровиковський («Подражаніє Горацію», 1828), О. Левицький («Домоболє», 1822), С. Лисинецький («Возніа страшилища», 1838, про повнь у Пешті), М. Лучкай, що травестував Овідія (1930), та ін Громадянська урочистість притаманна ліриці Т. Шевченка, І. Франка, але не відповідає канонам О. До цього жанру спорадично зверталися Р. Купчинський, М. Рильський, М. Бажан, П. Тичина, Є. Маланюк, Б. Демків, І. Муратов, Б. Олійник та ін О слід розглядати як метажанр, зокрема при зіставленні з похвальним віршуванням інших літератур — ведійським гімном, арабською касидою, непальською формою канро чи використовуваною скальдами драпою

Одержімість — в аналітичній психології — ідентифікація свідомості та несвідомого у випадках,

коли індивід перебуває під впливом своєї Тін, прагнучи викликати в оточення негативне враження про себе, комплекс протилежної статі, Аніми чи анимуса, котрі при екстравертивній зорієнтованості особи втрачають, за спостереженням К-Г Юнга, «свій шарм та свої цінності» Також риса письменника (іноді читача), що полягає в його винятковому зосередженні на певному творі, над яким він працює, на частині тексту або творчій ідеї, яке зумовлює максимальну мобілізацію духовних, психічних та фізичних зусиль задля досягнення поставленої мети О вказує на цілісність натури автора, єдність його інтелекту і волі, прагнення до новаторства Така потужна тенденція, відрізняючись від традиції, може бути однобічною, видаватися аномальною

Одérжувач — актант або фундаментальна роль на рівні глибини структури в моделі А Ж Грей-маса — той, хто нарешті отримує об'єкт, що став причиною пошуку суб'єкта Іноді на увазі мають адресата, хоч розмежовують його та простого О, до якого не апелює адресант

Одівнення (рос. *остранение*) — цілеспрямоване вираження письменником художнього образу шляхом використання незвичних асоціацій, що створює свийкий, оновлений погляд на довкілля, руйнує автоматизм світосприйняття «А я своєю омріяну свободу / Повисла через стілець, мов річ» (Ельвіра Молдован) Поняття у літературній обіг запровадив В Шкловський («Воскресіння слова», 1914, стаття «Мистецтво як прийом», 1917), почали застосовувати представники формальної школи Йдеться про пошук такої форми художнього мовлення, яка б передавала особливі настрої та переживання автора, здатного бачити (зображувати) відоме як невідоме, спонукала б реципієнта заглибитися у таємниці нетрадиційного образотворення, продовжити його у своїй свідомості Так, для балад І Драча було характерне О буденних ситуацій Інколи поет вдавався до прийому металепису «*Мій син фотографує мою матір — / Вона ж мене тримає у пелени*» Трапляються випадки О інших, наприклад трагічних, подій «*Зяє череп Козак режоче / Пан отаман знов на коні? / Що козак козакові хоче, / Череп черепу — в колі / Розказати*» (Д Кремін) В Шкловський використовував ідею воскресіння слова, повернення йому втраченої краси завдяки новим прийомам, відмінним від канонічних, зорієнтованим на оригінальність, на який наполягав також Б Томашевський Такі погляди зумовили своєрідність розуміння художньої структури як системи прийомів, одночасно вживаних у різних творах, що сприяє їх розмаїттю О досягається заміною і оновленням мовлення при введенні у текст побутової або диалектної, семантично ускладненої лексики, застосуванні незвичного звукопису, оголеного прийому, зумисному змішуванні стилів, використанні розгалуженої системи «перемикачів» (опосередкованих ланок) як сюжетотвірного засобу тощо, наприклад у «Сліпому музиканті» В Короленка Б Шкловський вважав, що, на відміну від практичного мовлення, в якому автоматизація звичних дій зводиться до несвідомого ковзання поверхнею речей чи слів, у мистецтві важлива можливість «дати відчуття речі як бачення, а не як впізнавання», виведення речі «з-під автоматизму сприймання» Це можна здійснити багатьма прийомами Одним із них вважають О,

яке полягає в тому, що річ або ситуація описується так, ніби автор переживає їх уперше За Б Шкловським, «мистецтво не народжується зі слова, воно долає слово», прориваючись до світу, змагаючись зі словом Іноді О зумовлене сприйняттям чужої культури, що видається екзотичною Своєрідним аналогом теорії Б Шкловського були дослідження Л Якубінським звуків та поетичного мовлення, викликані інтересом до специфіки художньої структури, яка зумовлює емоційне ставлення до прочитаного тексту Р Якобсон, Г Винокур зауважили «відчутність» мови футуристів, Ю Тинянов висвітлював ускладненість поетичної семантики, притаманної, на думку Б Ларіна, всім різновидам лірики у світовій літературі На цій підставі запроваджувалася концепція зауму в ЛЕФі, настанова на притягнення новизни у річці імажинізму Таке розуміння О вважається першим етапом розвитку поняття прийому у формальній школі, тлумачиться як «каталог поетичних прийомів» (В Жирмунський) Другий етап пов'язаний з працями В Жирмунського, Б Томашевського, Празького лінгвістичного гуртка, в яких шлося про ідею художньої структури твору як системи прийомів Особливо важливими були погляди Ю Тинянова, який вважав, що «єдність твору не постає замкнутою симетричною цілісністю, а розгортається у динамічну цілісність», тому О тлумачив як внутрішнє перегрупкування складників цієї цілісності під впливом внутрішньоструктурних та позалітературних змін Б Шкловський віднаходив у фольклорі та в літературі зразки дивного опису, що асоціювалися із зумисним «оглупленням» оповіді простакуватого наратора, відображали постійне порушення канону, зумовлюючи «оновлення сигналу», яке порушує стереотип сприймання О тлумачать не лише як частковий художній прийом, а й як універсальний, використовують для пародійного зниження естетичних нормативів, сюжетів, образів за допомогою іронічного цитування, колажу, стилізації, характерних для експериментальної прози, творів магічного реалізму та «хімерної прози», потоку свідомості, драми абсурду Цей прийом є важливим складником структури метафори, метонімії, символіки, одним із базових чинників поезії Відкриття формальної школи ґрунтувалося на традиції, зазначеній ще у «Поетиці» Аристотеля, де йшлося про високий та низький стилі «А незвичними я називаю діалектизм, метафори, продовження і все, що виходить за межі власне мови Але якщо хтось зробить такою всю мову, то вийде або загадка, або варваризм» Філософ вимагав дотримання чуття міри, тому антична та європейська художня практика постійно орієнтувалися на канон, не допускаючи відхилень від нього, що не сприяло проявам О Його розглядали і давньоіндійські поетики, зокрема сформульоване Анандавардханом вчення про дхвані — яскраву, незвичну думку, втілену в несподіваних образах О притаманне східному (індійському, китайському, японському) театру Усував автоматизм сприйняття і Лесь Курбас, що провокувало перероблення традиційних сюжетів та вічних образів Він обстоював метод перетворення, аби глядач, сконцентрувавши свою увагу на ідеї, вкладеній у сценічний твір, досягнув її «у такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка мусить викликати саму велику клькість асоціативних процесів» Йшлося про метафору,

що зумовлено незвичне бачення, про символ, що ви-кликає несподівані паралелі

Одинадцятискладник — деякі логгеоди у метричному віршуванні, як-от перші два верси Алжеевої строфи, перші три віршові рядки сапфічної строфи, фалехій (Катуллів О) У силабичному новоевропейському віршуванні — верс із одинадцяти складів, що розвинувся на основі античного ямбічного триметра Італійський О мав обов'язкові наголоси на четвертому (або шостому) та десятому складах, використовувалася у сонетах, канціонах, у поемах, написаних терцинами, октавами та білим віршем (Данте Аліґ'єрі, Ф Петрарка, Л Аріосто, Т Тассо) Польський О засвідчував акценти, близькі до італійського константний наголос на четвертому і десятому складах та цезуру, яка через обов'язковий наголос у польських словах на передостанньому складі переміщувалася на п'ятий склад Практика О поширилася на іспанську, португальську, французьку поезію В англійській літературі, зокрема, завдяки Дж Чосеру, ця форма перетворилася на силабо-тонічний п'ятистопний безцезурний ямб Традицію О закріпили давньоукраїнські поетики XVII—XVIII ст Він був неоднорідним, розмежовувався на правильний зі стійким набором елементів (постійна кількість складів, рими та цезури) та неправильний із константною кількістю складів без цезури У неправильному різновиді виокремлювали випадковий і свідомий О Вони обидва описані Миколою Сулимою («Українське віршування кінця XVI — початку XVII ст», 1985) Приклад О з доробку Кирила Транквілона-Старовецького

Ты — пресвятая трійця явлення

І в личбі персон боязких съвершеніе

Традиція силабичного О вплинула на версифікацію Т Шевченка

Одиніця зберіженія — група різних рукописних матеріалів в архівах, а також кіно-, фотодокументи, що мають повний науковий паспорт, об'єднані певним номінальним, авторським, кореспондентським, географічним принципом О з включає нотатники, записники, зошити, блокноти, щоденники, касети, дискети, світлини, диски При формуванні О з основою можуть стати різні критерії хронологічний, колекційний тощо Кожна О з має свій шифр

Одинічний наратів — див **Сингулярність**.

Одична строфа — десятирядкова строфа із застосуванням чотиристопного ямба (зрідка допускався чотиристопний хорей), зі збереженням правила альтернансу, з парокситонним та окситонним римуванням за схемою *ababccdeed*, запроваджена у Франції на межі XVI—XVII ст Зазвичай її вживали в урочистій оді, яку канонизував Ф Малерб Варіації в О с майже не допускалися Поширилася у французькій, німецькій поезії XVI—XVII ст, була популярною в російському віршуванні XVIII ст Таку форму, яку іноді називають децимою, в українській поезії вперше вжив І Максимович («Ода на перший день травня 1761 року»), її також використав І Котляревський у «Пісні на Новий 1805 год » та у поемі «Енеїда»

Так вичної пам'яті бувало

У нас в гетьманщині колись,

Так просто війську шикувало,

Не знавши стій, не шевелись!

Так славні полки козацькі

Л'юбе іський, Гадяцький, Полтавський

В шалках, було як мак, цвітуть

Як грянуть сотнями, ударять,

Перед себе списи поставлять,

То мов мітлою все змітуть

Використовувалася О с і в творах котляревщини, зокрема у доробку І Білецького-Носенка, Я Кухаренка та ін

Одіссєя — довгі мандри літературного героя, який врешті-решт повертається додому, назва утворена за аналогією до однойменної поеми Гомера Зразками О є «Одіссєя капітана Блада» Р Сабатіні, «Улісс» Дж Джойса, «Людина біжить над прірвою» Івана Багряного, поезія «Вирій» О Зуєвського, «Скифська одиссєя» Ліни Костенко та ін

Одміна — закінчення частини дії (акту) у п'єсі чи виставі, часто пов'язане зі зміною декорацій під час спектаклю

Одноголбсність — унікальне, автономне, одичне явище, наділене одним значенням, притаманним мові або тексту Поняття, антитетичне гетероглосії М Бахтіна («Слово в романі», 1981) О пов'язана з інтерпретаційними практиками, як-от «нова критика», що обстоювала принципи одичного «пильного читання» Натомість гетероглосія використовує поліфонічний діапазон культурно-історичних, часто позалітературних відмінностей, вказуючи на полвокальне (диз'юнктивне) висловлювання О відсутня у постмодерністських творах

Одноголбсся — різновид музичної фактури, музичного складу, одна мелодія, яку відтворює соліст або інструменталіст Поняття фольклористики та музикознавства У народній музиці О поширене в сольних жанрах, що передають смислове та емоційне значення тексту епічні наспіви у думах, примовки на весіллях чи на похоронах, пастуші нагасти

Однорупна рима (*грец rhythmos сумірність, узгодженість*) — рима, утворена однаковими граматичними формами одичної частини мови (іменників, прикметників, дієслів, займенників, прислівників) Вважається бідною, протиставляється різногрупній римі Так, зразком О р є строфа з вірша «Полювання» Р Лубківського, де римуються лише іменники

Ідуть стрільці Зав'язало дороги

Біле сонце деренчить, як жерсть

Ім ввижаються блакитні рози

І лискуча оксамитна шерсть

Однорупна газєта — одичний збірник матеріалів, виданий у формі газети, присвячений ювілейній даті, значущій громадській події тощо

Однорупні слова, або **Моносемія**, — слова, які незалежно від контексту мають одичне значення, наприклад *ізоморфізм* — відповідність між структурами подібних об'єктів, *мох* — сланка спорова рослина без квітів, росте у вогких місцях, на деревах, каміні О с майже не вживаються у художній літературі, натомість переважають у науковому мовленні, будучи основою термінотворення

«Однокласник» — літературно-художній, пізнавально-публіцистичний журнал для підлітків, заснований у 1923 під назвою «Червоні квіти» з 1924 виходив як «Піонерія» (українською та російською мовами), з 1991 отримав сучасну назву На сторінках видання друкуються твори Т Шевченка, М Костомаро-

ва, С Руданського, Б Антоненка-Давидовича, М Стельмаха, О Гончара, В Близнаця, Д Білоуса, Б Харчука, Гр Тютюнника, П Глазого, А Дімарова, Б Комара, І Росоховатського, Б Жолдака, О Стусенка, братів Капранових та ін, а також початківців В «О» часто вміщували матеріали про класичну і сучасну кінематографію, театр, спорт, моду, кулінарно тощо Обов'язки головного редактора журналу виконує С Іванюк

Одномірний вірш — вірш з однаковою кількістю стоп у віршових рядках

Одноособове видання — видання переважно журнального типу, в якому функції видавця, редактора та автора публікацій виконує одна особа

Одноряд — один рядок, в якому, на відміну від моновірша, неможливо визначити віршовий розмір Вважається найлаконічнішим, близьким до гномі жанром з елементами багатозначності, своєрідною «лінією горизонту, що постійно віддаляється при настанному наблизженні до неї» (С Бірюков) Відомий здавен, використовується в літературній практиці переважно у промовистих заголовках творів Авангардисти 60-х ХХ ст (Рі Нікова, С Сігей та ін) обрали його за визначальний зображально-виражальний принцип, як і представники ланозовської групи поетів, наприклад Ян Сатуновський, який звертається до семантики рамкових трикрапок (« *зашили, як футбольний м'яч* »), та ін мінімалісти До аналогічної практики вдаються і геракліти Були навіть спроби створити жанрову форму у вигляді О на зразок «Роману в один рядок» (1963) В Маркова або циклів, як-от «Вулик» (1989—94) Тетяни Михайловської

Одночасся — збіжність у часі віддалених подій Поняття з'явилося у науці ХХ ст після обґрунтування теорії відносності А Ейнштейна О можливе лише в межах певної системи відліку, зокрема у письменстві, кінематографії Особливо ефективно застосовується у фентезі

Оживотворення — персоніфікація Термін В Домбровського

«Озерна школа» (англ. *Lake school of poets*) — стильовий напрям на межі ХVІІІ—ХІХ ст у класичному романтизмі, представлений доробком англійських поетів В Вордсворта, С Т Колріджа, Р Саути, які проживали в Озерному краї (інша назва — «лейкісти», від англійського слова lake — «озеро») Термін «О ш» належить журналісту Ф Джеффри, застосований тоді, коли вже вона розпалася (1817), мав іронічно-негативне значення, таку думку поділяв і Дж Г Байрон (присвята до поеми «Дон Жуан», 1817) Т Де Кунісі («Спогади про поетів-лейкістів», 1839) спростовував правочинність застосування цього терміна, сумніви щодо цього поділяють і деякі сучасні літературознавці (Н Дьяконова, А Горбунов та ін), застосовуючи його переважно до творчості В Вордсворта Розквіт О ш припав на 1797—98 Тоді ж з'явилося перше видання «Ліричних балад» (1798), автором більшості творів був В Вордсворт, а С Т Колріджу належало чотири поезії та поема «Легенда про старого мореплавця» Лейкісти спростовували неактуальні в той час нормативи класицизму, знецінені епігонами А Повпа, та схематичні логоцентричні тенденції Просвітництва, прагнули розвинути лірику на фольклорній основі, перебували під впливом концепції Й-Г Гердера, вбачали у поезії здатність «викликати читацький інтерес за пильного наслідування законів природи та уміння оновлювати

речі на підставі широкої палітри уяви» Вони переосмислювали творчу практику Е Спенсера, В Шекспіра, Дж Мільтона, Т Чаттертона, захоплювалися давніми баладами Іноді лейкісти переймалися утопічними ідеями Зокрема, В Вордсворт і Р Сауті вирішили організувати вільну громаду «Пантісократія» у неторканих цивілізацією лісах Америки Несприйняття кривавих революційних подій у тогочасній Франції позначилося на їхній спільній поемі «Падіння Робесп'єра» (1794) Естетичним маніфестом школи вважається передмова В Вордсворта і С Т Колріджа до другого видання збірника «Ліричні балади» (1800), в якій проголошувалися основні завдання поезії, що полягали у відборі випадків та ситуацій повсякдення, їх «переказі», користуванні загальноживою мовою, щоб вони «загнали всіма бар'єрами уяви» У передмові відкидалися дидактичні настанови Просвітництва, ідея розбудови світу за моделями розуму, який було протиставлено християнським цінностям, обстоювалася потреба проникнення в ірраціональну душу людини За зразок лейкісти обирали сільську культуру середньовіччя (Р Сауті) Для їхньої поезії також характерні мрійливість, тонке відчуття станів природи, ідеалізація простоліду Стиль цих поетів відрізнявся В Вордсворту властива простота поетичного мовлення, витлумачена ним як незалежна сила, С Т Колрідж звертав увагу на «життя духу», був схильний до трансценденції, складних синтаксичних конструкцій, максимально насичених тропів Такі розходження критиковав Р Сауті на сторінках часопису «Critical review» (1798) Їх послідовники Ч Лем, Дж Вілсон, Т Де Кунісі заглиблювалися у несвідоме, захоплювалися фантазійними видіннями З творчими пошуками представників О ш перегукується творчість поетів Харківської школи романтиків

Означник — чуттєво фіксований сегмент знака, що виявляється в аспекті вираження Відомий здавен, був витлумачений Ф де Соссюром, який назвав його акустичним образом, наголошуючи на уявленні про нього, вбачав у ньому сукупність обмеженої кількості графічно зафіксованих фонем Термін семіотики О називали й специфічну «матеріальність» звука, що складається з реального вираження й ідеального змісту, який відповидає образу (символу) в свідомості людини О засвідчує тісний зв'язок із відображуваним означуваним, хоч він і умовний, зокрема у знаках-символах, коли мотивування може набувати відносних характеристик, незалежно від того, йдеться про звуконаслідування чи про іконічний знак Ж Дерріда після критичного перегляду акустичного образу спростував уявлення про вторинність О щодо мислення, вважаючи, що він існує не до письма, а разом з ним

Означуване — виявлення змістового наповнення знака, яке відсилає до поняття, поєднуючи речі та її назву, а поняття з його акустичним образом Термін семіотики О зазвичай виконує референційну функцію, тісно поєднане з означником, поза яким не існує Відоме античним стоїкам, середньовічним мислителям, воно було визначене й проаналізоване у працях Ф де Соссюра, Ч Моріса (поняття «десигнат») На думку Ж Дерріда, О стало основою фундаментальної для західноєвропейського логоцентризму концепції репрезентації, сприймається як елемент, що існує поза мовою і до неї, за доби середньовіччя спрямовува-

лося до Бога, пізніше — до абсолютного рацію, оскільки втілювало уже створену істину.

Означування — послідовна експліцитно сформульована версія створюваного суб'єктивним зусиллям розуміння сенсу, за І. Кантом; Р. Інгарден вбачав у цьому понятті віртуальне буття художнього твору як «розмаїття можливостей» прочитання; М. Гайдегер — ідею сенсопородження. Нині даний термін, обґрунтований Юлією Кристевою, став базовим для осмислення текстової семантики постмодернізму, що зумовлено відмовою від традиційних логоцентричних концепцій та ідеї референції, від усталеного розуміння дискурсу, зведеного до ролі скромного читання, яке вважають насиллям, здійснюваним над речами. Мова, на переконання прихильників деконструктивізму, ніколи не була нейтральною, становлення текстової семантики не має об'єктивних характеристик, швидше сприймається як «вкладання сенсу у текст» (Дж. Х. Міллер). Тому пріоритету надають не значенню (відношення означника до означуваного), а сигніфікації, власне рухові на теренах означника. Сенс постійно твориться у нефінальній експериментації (Ж. Дельоз), семантичне буття тексту постає як формування. Недарма, за Р. Бартом, дієслово *писати* означає незавершену дію у просторі, де лише «окреслені лінії смислових зрушень». Основу сенсопородження вважається децентрований, неструктурований, іманентно нестабільний текстовий обшир, де панують принципи перманентної деконструкції, демонтажу застарілих структур, але не їх деструкції. Будь-яка спроба впорядкування не має перспективи. Виявляються певні семантичні вузли, довкола яких довільно «миготять мовні вогники» (Р. Барт), внаслідок чого текст здається відмінним від себе. Значеннєве розгалуження подібне до біфуркаційного віяла, коли «означуване може грати до безкраю», витворювати «кілька сенсів за допомогою одного і того ж слова». Розв'язання біфуркаційного вибору засноване на випадковостях, непередбачуваностях процедур О., що перетворюється на «структурну умову оповіді» (Р. Барт).

Ойконім (грец. *oikēō*: *населю і опута*; *ім'я*) — різновид топоніма, назва поселення: місто *Київ*, село *Кирилівка*, *Волинь*, *Україна*.

Ойкумена (грец. *oikumenē*: *вся земля, від ойкеб: населю*) — за уявленням давніх греків — світ варварів, що знаходиться за межею полісів, грецьких поселень. О. в ширшому значенні називає єдиний культурний простір на однорідній чи різнорідній, але генетично спільній основі. Поняття вживають у компаративістиці, яка вивчає доцентрові і відцентрові процеси, виявлені під час контактування культур. Так, киеворуська писемність, перебуваючи у візантійському ареалі, поступово здобула власний іманентний статус; розвитку культури Московії, а згодом Росії сприяли вихованці Києво-Могилянської колегії (академії).

Оказіоналізм (лат. *occasionalis*: *випадковий*) — слово та мовний зворот у літературному тексті, що відображає випадкове, незагальноприйняте їх вживання, не відповідає тональності твору, надає йому певних семантичних нюансів. Термін запозичений із релігійного напрямку західноєвропейської філософії XVII ст., представники якого вважали, що фізичні та психічні явища позбавлені будь-якої детермінованості. О. ще називають автор-

ским неологізмом: «*Я не люблю, як на мене кричать. Я змалку закричаний*» (В. Близнець). О. відрізняються від власне неологізмів тим, що зберігають свою значеннєву свіжість незалежно від часу їх утворення.

Оказіональна рима (лат. *occasionalis*: *випадковий і грец. *rhythmos*: мірність, сумірність, узгодженість*) — випадкова рима, що з'являється у неримованій поезії, наприклад у білому вірші, верлібрі, ритмізованій прозі тощо. Приклад О. р. з верлібру «На світанку — до вирви» І. Римарука:

Виходиш наче вдосвіта,
хоч маєш підозру: вода якраз поночі,
і знов на березі чуно:
пугу, пугу! — лице при місяці,
братове на місяці — з якого такого *лугу?*

«Окассен і Ніколёт» — пісня-казка, складена на початку XIII ст. на пікардійському наріччі (Аррас у Франції); виникла під впливом східноівантійського циклу рицарських романів, найранішим зразком якого був «Флуар та Бланшефлер» (прибл. 1170). Очевидно, твір з'явився в середовищі жонглерів, оскільки в ньому відчутні приховане висміювання традиції рицарства. У пам'ятці оспівується кохання юного можновладця Окассена до полонянки Ніколёт. Твору притаманна метажанровість, прозові фрагменти перемежуються з віршовими, поєднаними спільним асонансом тирадами, які виконували два або кілька співаків. Він зумовив низку наслідувань, серед яких відома комедія «Окассен і Ніколёт, або Звичай славної минувшини» М. Ж. Седена (музику до неї написав А. Е. М. Гретрі, вистава відбулася в 1779) та одно-ім'яна опера Й.-Н. фон Пойсла (1813).

Оклик — вигук. Термін В. Домбровського.

Окликчки — закликання душ померлих з іриво, яке відбувалось на першому тижні після Великодня, коли влаштовувались обіди на могилах батьків та родичів: «*Ріднесенькі наші родителі! Чим ми вас, ріднесенькі, прогнівили, що нема від вас ні вісточки, ні тієї теплоти батьківської? Гей ти, Сонце, Сонце ясне! Прийди, зійди з опоночі, освіти теплом радісним всі могилки, щоб нашим покійничкам в темноті не бути, з бідю не тужити, з журбою не вікувати*». Зверталися також до *Місяця ясного, вітру буйного*, що є свідченням слідів анімістичних уявлень, які нині сприймаються як своєрідні поетизми, міфософського світосприйняття, за яким між цим світом і потойбіччям не існує бар'єрів. Поняття стосувалося і врожіння, до якого вдавалися парубки та дівчата, слухаючи розмови під чужими хатами, аби передбачити, яким — веселим чи сумним — буде їхнє весілля.

Окликне речення — речення, в якому вираження змісту поєднане з акцентуванням на почуттях мовця, письменника (наратора), його емоційним ставленням до зображуваних подій (іронія, сарказм, подив, захоплення, розпач), а також із оцінними та модальними значеннями (впевненість, недовір'я, сумнів), волевиявленням (наказ, заборона, благання, захоочення): «*Вставай, хто серцем кучерявий!*» (П. Тичина), «*Де ж той світ? І де ж та правда?!*» (Т. Шевченко).

Око камери (лат. *camera*: *склепіння*) — техніка оповіді, коли за допомогою нейтрального реєстратора зображувані події передаються так, як би вони «трапилися». Термін наратології.

Око́лиця — див **Маргіна́лії**.

Оксиморон, або **Оксюморон** (грец *οξύμορον*, букв *дотепно-безглузде*), — троп, особливістю якого є поєднання контрастних, протилежних за значенням слів (антонімів), внаслідок чого утворюється парадоксальна семантична сполука (Т Шевченко «*А я дивлюсь, поглядаю, / Смиюся слюзами*», Є Маланюк «*Полюновий мед самоти*», В Стус «*смерте-існування, життя-смерть*», К Москалець «*нікомунена-лежність*»), експресивність (світла п'ятьма, суха вода, крижаний вогонь тощо), спровокована алогічність, витонченість думки, дотепність мовлення (Неда Неждана «*тиша моєї говірливості*») О притаманні фольклору *наговорити сям мишкив гречаною вовни, казав слитий побачимо* тощо У художній літературі широко використовується принцип смислової несумісності між іменником та прикметником (В Сосюра «*В день такий на землі розквітає весна / І тремтить од солодкої муки*»), між однорідними присудками, близькими до антитези (В Симоненко «*Врже дуба, а ходить і геть*»), між кількома означеннями одного слова (Т Шевченко «*На нашій, не своїй землі*») та ін В окремих випадках О наближається до синестезії (П Тичина *зелений гимн*) Деякі автори використовують О в назвах своїх творів («*Мишанин-шляхтич*» Мольєра, «*Живий труп*» Л Толстого, «*Жорстоке милосердя*» Ю Мушкетика, «*Веселий цвинтар*» В Стуса), застосовується як засіб іронії (І Драч «*бард, кучерявий, як мактра*»), розвивається у сюжет, перетворюється на стилетвірний чинник

Котилася, як кавун, голова з гори,
як кавун, кривава людська голова
Котилася голова
Ще у очах тріпотли
листя папрці зелені
і стежка намотувалася стрічкою під ноги
Ще у вухах шурхотгло колосся,
рипів від колодязя журавель,
гудили оси,
смялася дитина [] (В Голобородько)

О живається у розмовно-побутовому (*страшенно веселий*), у публіцистичному (*запекли друзі, вперед, до світлого минулого*), іноді й у науковому стилі Інколи цей термін вказує на жанр вірш у прозі чи роман у віршах В Домбровський використовує поняття «оксимора» Див **Синеці́за**. До О близька катахреза

Окситон (грец *οξύς швидкий і topos натяг, напруження*) — односкладове слово *ліс, тля, хрест*. Застосовується в художніх творах, передусім у поезії, задля витворення винятково напруженої експресії, як у фрагменті вірша «Голод» І Крушельницького «*Хліб дай! / Так, так, хтось біг! Хтось біг — ніс хліб! // Ніс хліб! / Біг! Біг!*» Можливості О розкриваються у брахколоні, наприклад у вірші «Східне» І Іова

Бек —
барс!
Бич
Біль
Лінь
Мул
Рай
ран
Рик
рук

Смак
бід
Шум
Шовк
В'юк

Окситонна клаузула (грец *οξύς швидкий, topos натяг, напруження, лат *clausula* закінчення*) — закінчення віршового рядка з наголосом на останньому складі

І являвся мені Господь
В гromи, бурі і росі
У веселках, зоряницях
І в симфонії комах (П Тичина)

Окситонна рима (грец *οξύς швидкий, topos натяг, напруження, rhythmos мриність, сумірність, узгодженість*) — суголосність слів у вірші, в яких наголос припадає на останній склад Термін запровадив І Качуровський замість вживаного у віршознавстві терміна «чоловіча рима», тому що в українській мові до цієї категорії нерідко належали слова жіночого (*вода, біда, орда* тощо) або середнього роду (*чоло, село, крило*) В українській силабо-тончній системі О р чергується переважно з парокситонною, хоч трапляються випадки суцільного окситонного римування О р збігається не лише з окситонною клаузулою, а й із внутрішнім римуванням (Б-І Антонич «*Вибираюся в далеку подорож, і рож не дасть мені ніхто*»), або із внутрішнім і зовнішнім, як у леоніському вірші (В Сосюра «*Зеленіють жита, і любов одцвіта*»), з'являється також при наскрізному багатому римуванні «*Не сон, сміх, і / не сміх, а осміх — / Сніг*» (М Йогансен)

Оксфордський рух (англ *Oxford movement*), або **Трактаріанський Рух**, — рух в англканській церкві як Божественному утворенні, спрямований на відродження раннього християнства, наближення до католицизму і на відкидання орієнтації на логоцентризм, позитивізм, одержавлення церкви Спровокований промовою професора поезії Оксфордського університету поета Д Кібла (1833) Його найактивнішими учасниками стали священики, згодом теолог і письменник Д Г Ньюмен, викладач Оксфордського університету Г Фруд, Е Б П'юзі, В Дж Ворд, які заповзялися створити дев'яносто «Трактатів на вікі» (звідси назва «трактаріани») Рух був заборонений після сорокового трактату Д Г Ньюмена (1841), деякі положення якого збігалися з католицьким вирошенням У 1845 автора засудила рада Оксфордського університету О р вплинув на англійське письменство з'явився колективний збірник «Апостольська лра» (1836), анонімно опубліковані романи Д Г Ньюмена «Втрага і виграш» (1848), «Каллста» (1856), а також його «Апология свого життя» (1864) Поему «Сон Геронтія» цього теолога у 1900 поклав на музику Е У Елгар Вияння О р позначилися на творчості В Морріса, А Теннісона, М Арнолда, прерафаелтів, Шарлотти М Йонге, Крістини Россетті, Д Рескіна

Оксфордські поети (англ *Oxford poets*) — група молодих поетів, випускників Оксфордського університету (В Г Оден, С Д Льюїс, С Спендер, деякий час — Л Макніс), які з 1927, коли В Г Оден та С Д Льюїс стали співредакторами антології «Оксфордська поезія», прагнули прищепити англійській літературі «ліву» поезію, заповнити її, «прокласти

дорогу для англійського Ленна» Їхню творчість і позицію помітили після появи антології «Нові підписи» (1932) Висловлюючи різке несприйняття високої поезії, О п протиставляли їй дидактику, соціологічну мораль, принцип колективної відповідальності, поширювали репортажі, інколи притчі Організували також вистави Групового театру, в яких виконували агітки на тему громадянської війни в Іспанії Перейняли фантомним революціонізмом (статті «Лист до молодого революціонера» С Д Льюїса, «Поезія і революція» С Спендера в антології «Нова країна», 1933), притаманним авангардистам, вони невдовзі зазнали кризи і остаточно розпались у 1939

Окта́ва (італ *ottava* *восьмивірш*, від лат *octava* *восьма*) — музичний інтервал, 1/8 діатонічної гами, звуки якої однорідні за звучанням, але різні за висотою Поняття запозичене віршознавством з музики У поезії О називають близький до спенсерової строфи восьмивірш — строфу з восьми рядків (октет) п'ятистопного чи шестистопного ямба за схемою римування *abababcc* з обов'язковим поєднанням перших окситонних та других парокситонних клаузул Рими надають віршовому мовленню милозвучності, витворюють відчуття його протяжності, що обривається прикінцевим, об'єднаним суміжною римою двовіршем (кодою), яка викликає враження формального завершення строфічної форми із крилатим виразом, на відміну від октостиха Й-В Гете назвав О «королевою строфи» Ї різновидами є італійський вірш за схемою римування *abbcaddc*, де рима обов'язково мусить бути асонансною, та давній іспанський зі схемою римування *abbaaccb* Вважається, що О виникла із строфи італійської народної пісні (страмбото), яку вважали різновидом сициліани (*abababab*) і «тосканської октави», мала форму дистихів, за винятком двох останніх версів Розквіт цього розміру був притаманний італійській ренесансній ліриці («Тезейда», «Ф'єзоланські німфи» Дж Боккаччо, «Шалений Роланд» Л Аріосто, «Визволений Єрусалим» Т Тассо та ін), в якій використовували силлабічний одинадцяти-складник (у польській поезії — тринадцятискладник) Внутрішній розвиток ліричного сюжету, виключеність думки, гнучкість і шляхетність форми О сприяли вибору її для віршових мініатур, і для поем, привертали увагу поетів А Ерсьяля-і-Суньїги, С Міранди, Л Камонеса О використовували і в низьких стилях, як у комічних поемах «Ненга з Берберіно» Л де Медана, ідилічний поем «Станси на турнір» А Полцано Знехтувана класицистами, О стала однією з улюблених строфічних форм романтиків присвята до «Петера Шлемля» А Шаміссо, «Беппо», «Дон Жуан» Дж Г Байрона, «На смерть королеви Віртемберзької» В Жуковського тощо Вона поширилася у Польщі після перекладу «Визволеного Єрусалиму» Т Тассо, зробленого Я Кохановським, зокрема в ірої-комічних поемах «Мишеїда» і «Монахоманія» І Красицького, в історико-філософичній поемі «Беньовський» Ю Словацького, у філософській поемі «Ассунта» Ц Норвіда, у реалістичній поемі «Пан Бальцер у Бразилі» Марі Конопницької У російському віршознавстві О була відома за деякими елегіями В Жуковського, творами О Пушкіна («Осінь /Уривок/»), М Огарьова («Гумор»), О Фета («Дві липки») та ін В українській поезії також наявні як-раві приклади О, запроваджені ще Феофаном Прокіповичем, зокрема у доробку П Кулша, І Франка,

Лесі Українки, В Самійленка, Є Плужника, М Бажана, С Гординського, Ю Клена, Б Кравцова, А Малишка, Тамари Коломець та ін Класичним її зразком видється поема «Чумакі» М Рильського

Звичайно, про Довеяка і Домейка
Тепер писать — то був би кепський тон
Тепер на місце квітки й соловейка
Звитяжно стали криця і бетон
Я згоджуюсь і Галя, і Зюлейка —
Давно набридлий і нудний шаблон
Та чую небезпеку і з бетоном,
Що стане він, а може й став шаблоном

Різновидом О вважається октавіля, в якій при збереженні схеми римування застосовується чотири-стопний ямб

Октасила́бік (грец *oktō vsīm i syllabe* *склад*) — восьмискладник із цезурою та без цезури (у цьому випадку спостерігається аналогія із чотири-стопним ямбом) Його іноди використовував Т Шевченко, наприклад у поемі «Гайдамаки»

Ярема Герш-ту, хамв сину,
Піди кобилку приведи,
Подай патинки господини
Та принеси мені води

Октéт (італ *ottetto*, від лат *octo* *всім*) — див **Октостіх**.

Октове́рс (лат *octo* *всім i versus* *лінія, ряска, рядок вірша*) — див **Октостіх**.

«Окто́біх», або **«Окта́й»**, **«Осмогласник»**, — збірник наспівів, власне восьми гласів, встановлених візантійською системою співу Першодрукар Швайпольт Фюль (ймовірно, Святополк Хвиля) опублікував у 1483—91 «О» разом з іншими богослужбовими книгами «Трюдь пісна», «Трюдь цвітна», «Часословець»

Октонáр (лат *octonarius* *восьмискладник*), або **Восьмискла́дник**, — вірш, складений із восьми ямбічних, трохеїчних або анапестичних строф, відповідник давньогрецькому акаталектичному триметру Поширений у латинській метриці

Октості́х (лат *octo* *всім i stichos* *лінія, верс*), або **Октове́рс**, **Октéт**, **Восьмивірш**, — восьми-рядкова строфа, що відрізняється від близької октави, сициліани та трюлета розташуванням рим, найчастіше за схемою *aabbccdd* Таку форму використовував Я Івашкевич («Октостихи», 1919) Поширені також О на дві, три, чотири рими Іноді вживаються два катрени з кільцевим (*abba*) або перехресним римуванням (*abab*), як-от у доробку Василя Стуса

О не дивуй, о не дивуй мені —
моє життя для мене небагненне
Воно й мені чуже — і не про мене
чужити в чужаниці-чужині,
де я цацв у потойбічні дні
і щедро пропускаю закрайсвіту
свою одлеглу душу, часом криту
у всесвіту великого на дні

Окульти́зм (лат *occultus* *таємний, прихований*) — містичне, езотеричне вчення, яке визнає існування надприродних, прихованих сил та можливість впливу на них, що здійснюється за допомогою білої та чорної магії, кабали, спиритуалізму тощо Твори О відрізняються від апокрифа тяжінням до безпосередньо-чуттєвого, умоглядного сплукання з надприродною, здебільшого демонічною сферою, то-

му християнська церква вважає їх еретичними. Джерелами таких творів є язичницьке світосприйняття, погляди легендарного Гермеса Трисмегіста з Александрії (I—IV ст. н. е.), якому приписують «Смарагдову скрижаль», Об'явлення Іоанна Богослова, рухи богомільства, маніхейства тощо. О. частково притаманний доробку письменників Ренесансу, багатом творам Ф. Бекона, шотландських мистиків; характерний для бароко, готичного роману, позначився на творах Й.-В. Гете, В. Блейка. Ним захоплювалися романтики («Рукопис, знайдений у Сарагосі» Я. Потоцького), зокрема Е. А. По, декаденти (С. Пеладан та ін.), символісти (А. Бєлий), які, за спостереженням М. Гумільова, «браталися то з містиком, то з теософією, то з окультизмом», наближалися «до створення міфу» та ін. У Белграді виходили збірники незалежних російських окультистів «Окультизм і йога» (1933—72). В Україні тенденції О. проявлялися слабше, притаманні творчості М. Гоголя, П. Куліша, О. Стороженка. Інколи інтерес до О. спонукав до ґрунтовного дослідження культур східних народів, що засвідчив М. Рєрїх, або розкривав простір для нових художніх перспектив, зумовивши появу роману ініціації Т. Манна.

Окупація (лат. *occupatio*: *загарбання*) — антифора. Термін Феофана Прокоповича.

Олександрійська філологічна шкòла — див.: **Александрійська філологічна шкòла**.

Олександрійський вірш — див.: **Александрійський вірш**.

«Олександрія», або **«Діяння Олександра»**, **«Роман про Олександра Македонського»**, — див.: **«Александрія»**.

Олімп (грец. *Olympos*) — священне гірське пасмо у Фессалії, де, за припущенням давніх греків, проживали очолювані Зевсом боги, названі олімпійцями. О. у переносному значенні стосується митців, зокрема письменників, які створили неперепутні художні цінності. Іноді його вживають з іронічним підтекстом («олімпійці»), як-от масовист Г. Яковенко, що критикував фахових письменників, які, працюючи у конкурсному журі (1925) журналу «Червоний шлях», ставили перед авторами високі вимоги. М. Хвильовий у низці статей, що започаткували Літературну дискусію 1925—28, захищав це поняття від дискредитації егалітарною «червоною просвітою».

Олонхó — загальна назва давнього за походженням героїчного епосу якутів, остаточно сформованого у VIII—IX ст. О. складається з міфів, у яких відображені родові відношення доби військової демократії з богами на чолі з Юрунгом Ааром Тойоном (Білим Великим Господарем), якому протистояли сили зла (абааси), керовані Арсаном Дуолаєм. В епосі згадані екзогамний шлюб, міфема анімістичного характеру, зумовлені вірою якутів у те, що кожен предмет, істота мають свій дух (іччи). Особливо шанованою була богиня Аан Алахчин Хотун (Дух землі), яка мешкала на священному дереві Аар-Лууп-Масі (Великий Дуб). Модель космосу, представлена у пам'ятці усної словесності, розмежовувалася на цей світ, потойбіччя і серединний світ. В О. йшлося про першолюдей-богатирів божественного походження (айиі-аймага), які звільняли землю від велетів-чудовиськ (абааси-аймага), руйнівників, викрадачів жінок тощо, хоч іноді вони могли ставати й побратимами. Чільне місце в епосі відведено Нюргуну Боотуру Стрімкому (ойун-

ська версія; у тунгуському варіанті він названий Ардьяман-Дьярдьяман), наділеному гіперболізованими рисами лицаря:

Стрункий станом, ніби спис,
Стрімкий, мов стріла,
Був він кращим поміж людьми,
Найвродливішим поміж людьми,
Найсильнішим поміж людьми [...].

Особливе місце в О. посідають образи жінок-богатирок, які змагаються як рівні з чоловіками-богатирями, зокрема під час шлюбних боїв. Привертають увагу постаті коваля Китає Бахси, здатного зробити іншим будь-якого героя, мудреця Сеєркену Сесена, зріст якого був півнігтя, тому що його тіло перейшло в розум, парубка-скотаря Сорука Боллура та ін. Детально змальовано також богатирського коня, здатного говорити і співати. Тексти цієї пам'ятки усної творчості мали вигляд ритмізованої прози на десять-п'ятнадцять тисяч рядків із невеликими прозовими вставками; їх виконували олонхосуги, відомим серед яких був Д. Говоров (1847—1942). Значна частина подій зображена у високому стилі із застосуванням символіки, архаїзмів, гіпербол, фантастичних образів, нагромадження епітетів, які витворюють словесні арабески, повторів, вступів, що інколи сягали до двох тисяч рядків, панорамних описів. Пісням також властиві тембр і тон, що стосуються лише відповідної групи персонажів, тенденція звуконаслідування. Епос почав формуватись у VIII—IX ст., коли якути межували з іншими народами алтайсько-сяянської групи, близький до аналогічних творів алтайців, хакасів, шорців, тувинів, бурятських алігерів, долганців. Перший неакісний запис пам'ятки «Нюргун Боотур Стрімкий» (1895) зробив К. Оросін на прохання Е. Пекарського. Наступний кваліфікований її запис, опублікований у 1930, здійснив поет, філолог, етнограф, літературознавець П. Оюньський, створивши за її мотивами драму «Туйаарима Куо». Існують також інші О., наприклад «Шаманка Уолумар та Айгир», «Мюльдо Сильний, який не зашпортувався».

Олонхосуги — виконавці олонхо: І. Охлопков (псевдонім — Чочойбох), Д. Говоров, а також письменники П. Оюньський, С. Яковлев (Ерилик Еристин), М. Догордунов, В. Новиков (Кюннюк Урастиров). Епос декламували у швидкому темпі, виспівуючи без музичного супроводу, особливої уваги надавали часові виконання, що міг тривати цілу ніч (короткі тексти), упродовж двох (середні тексти), трьох (довгі тексти), іноді семи ночей. Іноді олонхо виконувалися колективно, кожен співак мав відповідну роль. За бажанням О. могли збільшити обсяг пам'ятки, додаючи детальні описи пейзажів, юрт, богатирських боїв тощо.

«Ольга Кобилянська. Альманах у пам'ятку її сокоралтньої письменницької діяльності (1877—1927)» — літературно-художній альманах (Чернівці, 1928) в упорядкуванні Л. Когута, зініційований «ювілейним комітетом». До видання увійшли проза (оповідання «Пресвятая Богородице, помилуй нас») та автобіографічні матеріали («Про саму себе», «Подяка») Ольги Кобилянської, твори Уляни Кравченко, О. Олєся, О. Стефановича, Ольги Дучимінської, присвячені письменниці, спогади про неї Катрі Гриневичевої, Є. Кордуби, С. Никанорович, З. Бурачинської, К. Бобикевича, В. Сімовича, М. Шаповала та ін., студії про

її творчість С Смаль-Стоцького, О Грицяя та впорядкований В Дорошенко м бібліографічний покажчик її доробку за 1887—1917 Тут же були вміщені привітання від Василя Стефаніка, Михайла Грушевського, Богдана Лепкого, О Колесси, М Скрипника, Христї Алчевської, Григорія Косинки, Софії Русової, В Кушніра та ін

«Ольянтай», або **«Ольянта», «Апу-Ольянта»,** — народна поетична драма мовою кечуа, створена за доби імперії інків (1438—1532) Збережені перші її списки періоду початку колонізації Америки європейськими конкістадорами У п'єсі йдеться про велику любов полководця Ольянта до інкської принцеси, про очолене ним повстання народу анти проти Великого Інкі Після іспанської експансії твір набув визвольного пафосу, спрямованого проти колонізаторів Вистави «О» спричинили антиіспанське повстання у Перу (1780—83), після чого вона була заборонена Вперше надрукована лише в 1853, перекладена багатьма мовами

Омїоптотн (грец *отоιος однаковий і рhōsis відмінюк*) — риторична фігура, сформована однако-вими закінченнями імеників наприкінці певних відтинків мовлення, що витворює ефект римованого вірша «*Яка хата, такий тин, який батько, такий син*» (прислів'я) Термін О Горбача

Омїотелѐутон (грец *отелѐутон однаковий і teleyton кнець*) — риторична фігура, вживається на означення сплвзвучних дієслівних форм, які сприймаються за римовані, сприяє ритмічності мовлення «*Порожня бочка гучить, а повна мовчить*» (прислів'я) Термін О Горбача

Омїсія (лат *omissio опущення, пропуск*) — тронія Поняття Феофана Прокоповича Вживається нині як одна з поетичних фігур психологічного змісту, коли персонаж (мовець) відмовляється вести мову на певну тему, називаючи її, обмежується промовистим натяком, прагнучи привернути до неї увагу О інколи називається претерецією, а також фігурою умовчування, або, за І Качуровським, фігурою уникнення Вона застосовується як на початку речення, так і в кінці, оформлюється за допомогою фраз *не про те йдеться, це не головне, що мушу висловити, я не кажу* тощо До прийому О звертаються письменники, зокрема Василь Стефанік у «Кленових листках»

Я на діти дивлюся, але я не гадаю аби воно було чемне, аби уміло до ладу зробити Я лиш заглядаю, ци воно вже добре по землі ходить, аби его упхати на службу, оцего я чекаю Я не чекаю, аби воно убралося в силу, аби воно коло мене нажилоси

Омїографи (грец *homos однаковий і graphō пишу*) — слова, що збігаються за формою, але різні за вимовою, мають відмінні наголоси та зміст *замок — замок, мука — мука, кулик — кулик* тощо О часто трапляється у літературних текстах

На юність молодість лягла —

Ї обличчя опівденне

Прийшла дорога дорога

До нас — до тебе і до мене (М Вінграновський)

Омїонімі (грец *homonyma, від homos однаковий і onoma ім'я*) — слова або їх окремі грамагічні форми, стійкі словосполучення, морфеми, синтаксичні конструкції, які однаково вимовляються і пишуться, але мають різне значення «*Руса коса до по-*

яса » (народна пісня), «*Наскочила коса на камінь*» (прислів'я), «*Човен повернув за гострий ріг пскуватої коси*» («Микола Джеря» І Нечуя-Левицького), «*Коса — сільськогосподарське знаряддя для косіння трави, збіжжя тощо, що має вигляд згнутотого лева, прикріпленого до держака // Ніж косарки*» («Великий тлумачний словник сучасної української мови», 2001), «*Коса свиняча, що коло печинки, довгенька*» (Номіс), *коса людина, тобто косоока, коса лнія, тобто похила, непряма, по діагоналї Виокремлюють такі різновиди О семантичний (правий — ні в чому не виний, правий — протилежний лівому), фонетичний (вити — сплітати і видавати протяжні звуки), словотвірний (киянка — жінка з Києва і замашна палиця від слова *куй*), фразеологічний (пускати тенья — пицати і підпалювати) Часто О постають на основі випадкового збігу звуків у різних мовах, передають особливості національного світосприйняття Так, українське слово *рожа* означає *квітка* (синонім *тролянди*), російською мовою — *ника*, російське слово *брак* відповідає українському *шлюб*, натомість *брак* по-українськи називає неакуратно зроблену річ Міжмовні О використав Б Грінченко в оповіданні «Дзвінок» Інколи такі випадки трапляються і в межах однеї мови, формуючи амфіболію, наприклад числівник *три* повністю збігається з формою дієслова *терти* (три), вислів *не женися* можна тлумачити як *не бжи* або *не одружуйся* тощо О бувають повні і неповні До неповних належать омографи, омофони, омоформи У віршуванні вживаються омонімічні рими В Домбровський вживає поняття «гомонім»*

Омонімічні рими (грец *homonyma, від homos однаковий, onoma ім'я, rheō tery*), або **Тавторіми**, — рими, утворені омонімами Вони поширені в народній творчості «*На припичку батькові дити, / Ніде тебе, якове, дити*» Деякі автори свідомо експериментують з О р, навіть використовують суцільні О р Так, Б Кравців написав добірку сентенцій та сатири під назвою «Тавторими», що складалася з 209 двовіршів з О р

10 Відкриття

Осягла його ідея світла

Літати, наче нетля, вколо світла

26 Сучасність

Не завжди так бувало в нас на Русі,

Що, опріч язиків, були мечі у русі

У світовій віршовій практиці О р наявні у творчості Франческо Петрарки (XVIII сонет), а серед сучасних поетів — у доробку В Брюсова (книга «Опыты»), Є Плужника, М Ореста (вірш «Надію будив несмисловою мовою лютень » із циклу «Гість і господар») та ін

Омонімія (грец *homonymia*, — звуковий збіг слів, які мають різне значення, або їх форм, у художньому тексті збагачує поетичне мовлення У логіці вважається смисловою помилкою, коли одне слово використовується для позначення двох чи кількох предметів

Омофони (грец *homos однаковий і рhōnē звук, голос*) — слова, що однаково чи майже однаково вимовляються, але мають різне семантичне навантаження та написання *гончар (фах) — Олень Гончар* (прізвище письменника), *пресувати папір — присувати стола, незабаром — не за баром* тощо Використання слів із такою формальною подібністю формує нову семантичну дійсність, як у поезії М Йогансена

за водами — заводи, мисливське мислення, радісне радіо тощо.

Омофóрми (грец. *homos*: однаковий і лат. *forma*: зовнішність, лад) — слова, що збігаються в одній або кількох формах, здебільшого належать до різних частин мови:

Думи мої, думи мої,
Квіти мої, діти!
Виростав вас, доглядав вас,
Де ж мені вас діти (Тарас Шевченко).

«Омфалóс» (грец. *omphalos*: пуп) — літературний гурток (Вільно, Петербург, 1910—19), іронічно названий за відомим каменем, можливо метеоритом, що зберігався у дельфійському храмі Аполлона, вважається центром (пупом) землі. До гуртка належали М. Лопатто, Л. Пумпянський, М. Бахтін, брати М. та С. Ернестовичі та ін. Вони стилізували поезію будь-якого стилю чи жанру, вдавалися до пародій, прийомів сміхової культури, маски, псевдонімів (Онуфрій Чапенко, Мірра да Скерцо та ін.), намагалися звільнити мистецтво від штучності. При гуртку діяло видавництво (1916—19), завдяки якому з'явилося кілька книжок: «Кавалерійські зв'язки» Клементія Бутковського (псевдонім В. Бабаджана), колективний збірник «Омфалічний Олімп: Забуті поети», «Круглий стіл: Вірші» М. Лопатто, його ж «Вступ до теорії прози».

Оне́гінська строфа́ — строфічна форма, застосовувана О. Пушкіним у романі у віршах «Євгеній Онегін» (1823—31). О. с. має вигляд чотирнадцятирядкової строфи з римуванням *ababccdeffeg* та чотиристовпним ямбом, нагадує сонет. У всіх чотиривіршах окситонні рими чергуються з парокситонними, кожен четвертий рядок починається з парокситонної рими, останні два верси охоплені суміжним окситонним римуванням. О. с. зорієнтована на внутрішню тематичну організацію, має чотири композиційні періоди: перший катрен започатковує основний мотив строфи, наступний розвиває його, третій доводить до кульмінації, що завершується розв'язкою у коді, за якою віршова форма відрізняється від нетрадиційної одичної строфи Г. Державіна («На новий 1797 рік») та чотирнадцятиверсовика «Бал» Є. Баратинського. О. с. окреслює смислову завершеність віршової структури, наближає її до англійського варіанта сонета, є гнучкою формою, тому використовується як для передавання урочистої патетики, так і для сарказму. Її застосовували М. Лермонтов («Тамбовська скарбничниця», «Моряк»), М. Язиков («Липки»), В. Іванов («Дитинство»), М. Волошин («Лист») та ін., а також українські поети П. Куліш («Грицько Сковорода»), О. Гаврилюк («Львів»), чеський поет І. Маген («Scigoso»). Роман у віршах «Євгеній Онегін» О. Пушкіна переклав українською мовою М. Рильський, досягнувши майстерної еквіритмічності. Він також звертався до цієї строфічної форми, як-от у вірші «Пушкінський дім в Одесі»:

Де б'ють у берег сині води,
Він, найясніший між співців,
Сидів край моря, ждав погоди,
Манив вітрила кораблів.
Це тут його кипуча мова
Напівмілорда Воронцова
Затаврувала навіки
Зневажним помахом руки.

Це тут він мучився і бився,
Як у сильці могутній птах,
Мужнів у думках і трудах,
Кохав, палав, сміявся, гнітився —
І вислухав його жалі
Корсар в одставці, Моралі.

Онім (грец. *опута*: ім'я) — опублікований твір, підписаний справжнім прізвиськом його автора.

Онірічна література (грец. *oneiros*: сон і лат. *litteratura*: буквене письмо; освіта, наука) — література, сенс якої виражається або завдяки мотиву сновидіння, або через особливості зумовлені ним композиції. У давньому (античному, середньовічному) письменстві вона проявлялася через алегорію. Вживається у вигляді мотивації колізій, фабульних структур, не заявлених у зав'язці художнього твору, що порушують розвиток дії своєю нелогічністю, наприклад надмірне фантазування в реалістичних текстах. Є також основою побудови змалюваного світу, охоплює його фрагменти (роль сну в романі «Повія» Панаса Мирного) або цілісність (поезії Б.-І. Антонича, навіювані його сновидіннями), що можуть трактуватися як уявні та реальні його компоненти. О. л. може виразитися як наслідування сну при порушенні логічних зв'язків. До такої практики зверталися автори агіографій, вона поширювалася за доби бароко, романтизму, найповніше реалізувалася у річчій сюрреалізму. Проблемам О. л. присвячене сучасне літературознавче колективне дослідження «Онірична парадигма світової літератури» (2004).

«Онуммóн» — пам'ятка корейської літератури (XVIII ст.), приписувана Нам Ік Гунну; двоплановий роман, у якому події розгортаються у небесному та в цьому світі, що сприймається за сон і в якому реалізується основний сюжет. Персонажі-вігнанці з праведного краю, зображені в цій пам'ятці, приречені поневірятися, пізнавши всі тривоги, страждання та радощі земного життя.

Ономасіоло́гія (грец. *опута*: ім'я і *logos*: слово, вчення) — розділ семіології, що вивчає способи номінації, принципи називання.

Онома́стик (грец. *опута*: ім'я) — вірші, написані до дня народження певної особи. До цього жанру належить жартівлива «Ода індику» В. Самійленка, присвячена його товаришеві В. Ігнатовичу і виголошена на святкуванні його дня народження.

Онома́стика (грец. *опута*: ім'я), або **Ономато́логія**, — наука про прізвиська та імена, в якій виокремлюють етноніміку, антропоніміку, топоніміку, астроніміку тощо. Стилістичні функції імен у художній літературі виражені значно повніше, ніж у побутовому мовленні. Письменство Відродження, класицизму послуговувалося античною О. у високих жанрах та повсякденно у низьких, екзотичні імена вживали романтики та ін. Українські письменники також зверталися до О. для поглибленого розкриття ідейного змісту творів. Таке функціональне, часто іронічне та сатиричне призначення мають багато прізвиськ у п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка (чинovníк *Пустолобов*, «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе»), І. Карпенка-Карого (*Калитка*, «Сто тисяч»; *Пузир*, «Хазяїн»), М. Куліша (*Мина Мазайло з однойменної комедії*) та ін. Тому запроваджується термін «поетична О.» на позначення дисциплі-

лни, яка вивчає функціонування власних назв у художніх творах

Ономастикон (грец *onomastikon* словник імен) — словник власних назв або імен та їх пояснень

Ономатологія — див **Ономастика**.

Ономатопея (грец *onomatopoeia* словотворчість, звуконаслідування), або **Звуконаслідування**, — імітація засобами мови різних звуків дзижчання, гавкання, кудкудакання, туркотіння, капання води, шелесту листя тощо Д Загул та В Домбровський у даному разі вживали поняття «ономатопея» О як зв'язок звучання та його змісту характерна для скоромовок, загадок, казок та ін., наприклад *«Кум-кума, бузька нема, а ми тому раді-раді»*, в якій наслідуються голоси жаб Цей прийом, названий фономімізисом, вживається і в художній літературі, наприклад у гуморесці Остапа Вишні «Ярмарок» *«Як увійдеш у волячо-овецьку половину, так саме тобі — М-му! Ве-е! Ме-е-е!»* Іноді О може утворювати весь твір, часто віршовий, як-от жартівливий «Почуттєвий вірш» І Іова, присвячений В Гею, де каскад вигуків змінюється низкою звуконаслідувань

[] Няв-няв Гав-гав Хлюп-хлюп,
день-день чар-хик, ку-ку!
Киць-киць, цп-цп, кось-кось!
Тпру! Но! Ме-е!
Киш! Брись!
Бац, буц, день!
Гей! Будьмо!
Хай йому грець!

Часто О застосовується для досягнення акустичного ефекту при зображенні певних явищ, які з використаними звуками прямо не пов'язані, лише віддалено нагадують їх

Я стою на кручі! —
За рікою дзвони
Жду твої вітри я —
Тінь там тоне, тінь там десь (П Тичина)

Цікавим прикладом такого фонічного засобу видається сонет «Шум» Б-І Антонича, де застосовується прийом ономатопеї, тобто переносного використання звуконаслідувальних слів на зразок *тхохкати, шепт* тощо «Шпарка шуригла шурибуна шуру, / мов малахай, маха майном у май []» Поширена також фонопоея, коли звуковий ефект, як у романтичній баладі «Утоплена» Тараса Шевченка (*«Хто се, хто се по сям боці / Чеше косу?»*), досягається не завдяки звуконаслідуванню, а шляхом витворення фону за допомогою гармонійно дібраних фонем Проблему О вивчав В Вейлде («Ембріологія поезії Вступ до фоносемантики поетичного мовлення», 1980), який наголошував, що звукосенси породжуються сполученням звучання слова з інтонацією, ритмом, з банальним значенням

Ономатопея (грец *опута ім'я і рѠпѠε звук, голос*) — див **Ономатопея**.

Онтологічна поетика (грец *on,ontos* *суть і logos* слово, вчення, *poetik* майстерність творення) — принцип герменевтики, спрямований на виявлення у художньому тексті, в його сюжетних зв'язках, деталях, мотивах та вчинках персонажів «іншої реальності», на розкриття втілених у метафорико-символічній, сюжетно-образній структурі твору зв'язків особистісного буття автора з буттям всесві-

ту Л Карасьов у монографії «Онтологічний погляд на російську літературу» (1995) розглядає О п як синовим поетики реконструкції, ізоморфного аналізу тексту, що застосовується для відновлення гіпотетично універсального, варіативно проявного сенсу, виявлення тих площин «персональної міфології» автора, що є моделлю, зразком сенсотворення Художній текст сприймається як «тіло», «жива речовина», що протистоїть порожнечі небуття, постає носієм первинних значень, засобів літературної виразності Тому аналітичне завдання полягає у висвітленні «буттєвої туги автора», виявленні через потребу творення «іншого життя», іншої дійсності, спрямоване на дешифрування специфічних символів як «кодів буття» (К Ясперс), в які вкладено особливий зміст людської екзистенції Також О п аналізує міф, алегорію, метафору, ритм, простір — час, сюжет, композицію, стиль, інтертекстуальність, кут зору тощо Водночас Л Карасьов ефективно використовує синкретичне поняття метафоричного символу, що уможлиблює первинне образне осягнення та поетичне вираження трансцендентного досвіду, за якого дискурсивний вираз здатен замінити недискурсивний початковий символ, доповнюючи семантично місткі міфосимволи (коло, хрест, вода, земля, дерево тощо)

Онтологічно невпевнена особистість (грец *on,ontos* *суть і logos* слово, вчення) — тип героя, висвітлений Р Лейнгом, який переживає дефіцит первинної буттєвої впевненості, відчуває себе нерезальною, примарною істотою, позбавленою самоусвідомлення, субстанційності, власної гідності, що спостерігалось у художній практиці декадансу (незавершена повість «Андрій Лаговський» А Кримського, твори О Плюща) У постмодернізмі йдеться не про трагічне переживання людиною плинності між мікрокосмом та макрокосмом, а про епістемологічну невпевненість, коли внутрішній світ у будь-якому трактуванні видається безкраєм розматих світлів, тому онтологічна ясність не актуальна З огляду на це безпорадність формули «не знаю» змінюється скептично-відстороненим «очевидно, що », демонструючи відмову від однозначних рішень

Онтологія (грец *on,ontos* *суть і logos* слово, вчення) — вчення про буття, базовий компонент класичного світосприйняття Термін, запроваджений Р Гокленієм («Філософський лексикон», 1613) та І Клаубергом (1656), закріплений Х Вольфом, який дистанціював це поняття та метафізику, хоч вони неодноразово взаємоперетиналися Він вбачав у О наукову дисципліну, що займається граничним дослідженням субстанції, причини, дійсності Аристотель тлумачив О як вчення про загальні закономірності буття Критичне розуміння О розкрив І Кант, який доводив її розуміння лише в апіорних формах пізнання, замінив її трансцендентальною філософією Г-В-Ф Гегель визначав О як диалектичне вчення про абстрактні визначення сутності Новий погляд на проблему О розвивався в ХІХ ст., коли уявлення про буття, зберігаючи своє смислове наповнення, виявилось плюралістичним, стосувалося психологічних, логічних та мовних феноменів У ХХ ст відбулася екзистенціалізація О Питання про неї, на думку М Гайдеггера, центрувало свідомість індивіда, трактувалося як людське буття, тобто *Dasein*, тут-буття у значенні чистоті присутності Особливо важ-

ливим вважали розмежування О та існування, а людину проголошували пастирем буття, що може вчуватись у глибинний поклик онтологічно повноти, віднаходить в собі власну мову Отже, сенс життя полягав у поверненні до онтологічних основ, зафіксованих у слові («мова — оселя буття») Прихильники екзистенціалізму обстоювали принципово людські, іманентні засновки О як основу існування, наявну одночасно зі сферою людської «покинутості», тому Ж П Сартр («Буття і Ніщо Досвід феноменологічної онтології») звернув увагу на людське буття-в-собі (буття феномена) та буття-для-себе (буття до рефлексивного cogito), наголосив на потребі робити себе на підставі індивідуального проекту існування, індивідуальної авантюри у лицарському світосприйнятті, усвідомлювати, що можна «бути тим, чим воно (буття — Ю К) не є, і не бути тим, чим воно є», тому він пропонував формулу буття-з, тобто «моє буття-для-іншого, власне мій Я-об'єкт не постає образом, відмежованим від мене та пророслим у чужу свідомість це цілком реальне буття, моє буття як умова моєї самоті перед поставою іншого та самоті іншого перед поставою мене» Проте О не завжди просто витлумачити Вона неможлива у просторі постмодернізму, бо довкілля сприймається кризь призму постмодерністської чуттєвості, бачення дійсності окреслюється за семіотичними принципами, витворюючи нове ставлення до неї, визначається в категоріях трансцендентального означуваного Відмова від ідеї ідентичності призводить до усунення традиційного онто-тео-телео-фало-фоно-логоцентризму Так само відмова від іманентного значення, характерного для класичної герменевтики розуміння, зумовлює зневіру в ідеї О, неможливість вираження довкілля, тому поступається перед гіперреальністю чи віртуальною реальністю Обґрунтування метафізики відсутності, перевідкриття часу, «смерті суб'єкта» також позбавляє О сенсу Єдиною формою вираження буття у постмодернізмі вважається нарратив, що «творює реальність» (Ф Джеймсон) із плюралістичними настановами трактування, інтерсуб'єктивними передбаченнями іншого, діалогічністю, яка передує вирогідним подіям, перформансом як ситуативно аналізованому ситуацією, в межах якої здійснюється віртуальна конкретність сенсів

Онто-тео-телео-фало-фоно-логоцентризм (грец *ontos*, *ontos* *суть*, *theos* *бог*, *telos*, *teleos* *мета*, *phallos* *чоловічий статевий орган*, *phone* *звук*, *голос*, *logos* *слово*, *вчення*, *лат* *centrum* *осереддя*) — комплекс класичної культури, неприйнятний для постмодернізму Термін Ж Дерріді Особливо вразливими, на його думку, видаються концепції онтології, лнійно трактованого детермінізму, дощільності розвитку світу, засади мислення в межах бінарних опозицій, традиція «фоноцентризму», що мусить поступитися перед авторитетом письма, настановами на самотність сенсу як буття загалом Тому він пропонує орієнтуватися на відмову від метафізичного мислення, від зовнішньої каузальності, від ідеї іманентності, від антигетичних формулювань, а також від спростування усного мовлення на користь письма

Оп-арт (англ *op-art*, від *optical art* *оптичне мистецтво*) — різновид абстракціонізму, а також неоконструктивізму, стильова тенденція у європейському та американському малярстві і графіці 60-х

ХХ ст, особливістю якого було своєрідне моделювання простору — ритмічні комбінування простих геометричних фігур та кольору, що витворювали оптичну ілюзю руху, яка трактувалася, на думку теоретика цього спрямування С Тіллма, як «боротьба з ілюзорністю сенсорного досвіду в ранньому модернізмі» Вважався наступником поп-арту Вплинув на дизайн, рекламу, зорову поезію Розквіт тенденції припав на 1965 («LL 36 K 14xJNV» Дж Альвіані, «Ненастанний рух» Дж Ле Парка, серія «Динамічних виднь» групи N та ін) О-а, розвиваючи ідеї «хореографічної поезії» дадаїзму, «нового малярства» футуризму, «абстрактного геометризму» школи Баугауза, а також авангардистської «нової хвилі», реалізував свої можливості у таких різновидах, як власне оптичний, «гештальт-геометричний», графічний, синтетичний

Опера (італ *opera*, від лат *opera* *праця*, *твір*) — синтетичний фабульний різновид музичного мистецтва, зміст якого втілений у сценічних образах Сформований у Флоренції наприкінці XVI ст О поєднує вокал (арія, аріозо, каватина, пісня, монолог, речитатив та ін) та інструментальну музику (увертюра, симфонічні антракти, танцювальні п'єси тощо), драматургію, хореографію, декорації, костюмування Літературно-драматичною основою О стало лібрето (Метастазіо, Р да Понте та ін) Засновники жанру намагалися відмежуватися від давньогрецької трагедії Особливу роль О відіграла в культурному житті бароко, спочатку мала вигляд серйозної музичної вистави (опера-серія), джерелом якої були міфи античності, але на межі XVII—XVIII ст поступилася перед комічною оперою-буф Жанр еволюціонував до музичної драми Х-В Глюка, романтичних творів К-М Вебера, Дж Верді, Р Вагнера, який посилив літературну частину жанру, представлену в прихильника веризму Г Пуччіні О вплинула не лише на театр, а й на письменство, зокрема на «Наталку Полтавку» І Котляревського, «Дзяди» А Міцкевича та ін

Опера-балет (італ *opera*, від лат *opera* *праця*, *твір*, і франц *ballet*, від італ *balletto*, з лат *ballo* *танцюю*) — музично-театральний жанр, притаманний палацовому класицистичному театру XVII—XVIII ст Краці зразки О-б написав композитор Ж Ф Рамо «Галантна Індія» (1735), «Ліричні таланти» (1739) тощо

Опера-буф (італ *opera buffa*) — італійська комедійна опера, протиставлена опері-серія, заснована на межі XVII—XVIII ст на основі реалістичної комедиї та народно-побутової пісенної традиції з використанням досвіду інтерлюдій, водевілю У ній особливого значення надавали тексту, діалогам Можливості жанру розкрилися передусім у творчості Г Б Перголеса, деякі елементи О-б використовував В-А Моцарт («Дон Жуан») У XIX ст О-б втрачає свою популярність, поступово витісняється оперетою

Опера-водевіль (італ *opera*, від лат *opera* *праця*, *твір*, і франц *vaudeville* *легка комедійна одноактівка*) — різновид легкої комедиї, що виконувалася під жвавий музичний супровід Жанр виник у Франції у XVIII ст, поширився в інших країнах Європи, а також в Україні Наприкінці XIX ст його замінили музична комедія та оперета

Опера-серія (італ *opera seria* *серйозна опера*) — опера на героїчно-міфічні та легендарно-історичні теми, запроваджена в Італії в XVII ст

Оперативно-логічні знаки — слова на зразок *припустимо, отже, скажимо* тощо, які вказують на те, що термини та висловлення походять від інших термінів та висловлень. Застосовуються при дефінюванні понять під час упорядкування літературознавчих та інших словників, опрацювання теорії літератури, літературознавства, критично-аналітичних студій

Оперета (*итал. operetta, букв. невелика опера*) — музично-сценічна вистава розважального характеру, сформована наприкінці XIX ст у Парижі та Відні, близька до комедійної опери-буф. Лібрето до О мусило бути дотепним, музика — легкою та мелодійною. Найвідоміші твори у цьому жанрі належать Ж. Оффенбаху («Орфей у пеклі», «Прекрасна Елена»), Й. Штраусу-сину («Циганський барон»), а також Ф. Зуппе, І. Кальману, І. Дунаєвському та ін. Одним із перших цей жанр в українське сценічне мистецтво запровадив Марко Кропивницький, автор комічних творів «Помирились» (1860), «За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподване сватання» (1871), «Актор Синиця» (обробка російського водевілю «Лев Гурич Синичкин» Д. Ленського, 1871), «Пошились у дурні» (1875), «Лихо не кожному лихो — іншому й талан» (1882), «Вуси» (за однойменним оповіданням Олексі Стороженка, 1885). Інколи, як-от у п'єсі «Пошились у дурні», драматург намагався виходити за межі розважального жанру, порушувати більш серйозні проблеми, на що звернув увагу І. Франко у дослідженні ««Лижий день» Г. Цеглинського і «Пошились у дурні» М. Кропивницького»

Опис (*нім. Beschreibung, англ. і франц. description, польс. opis, рос. описание*) — поширений композиційно-стилістичний спосіб викладу матеріалу в художньому, передусім епічному творі, полягає у послідовному відтворенні логічних зв'язків між явищами, поняттями, у фіксуванні окремих ознак, рис, властивостей персонажів, зображуваних краєвидів, інтер'єрів, предметів тощо. Термін запровадив у науковий обіг англійський економіст XVIII ст. А. Сміт, використовували також природодослідники Р. Мейєр, Г. Кірхгоф, філософ Е. Мах. О. може охоплювати просторовий, часовий, статичний, динамічний аспекти, викликаючи у читача сформоване уявлення про конкретний предмет чи явище. В О. унікають суб'єктивної емоційної оцінки зображуваного, усвається присутність автора, зокрема в романі «Хмари» І. Нечуя-Левицького, перенасиченому О. побуту і поведінки персонажів другої половини XIX ст. (патріархальне життя Сухобруса, городянина Кованька, професорів та студентів духовної академії Дашкевича, Воздвиженського, молодого Радюка). Характерною особливістю ідіолекту письменника була топографічна точність його пейзажних О. з яскравою предметністю краєвидів не лише у повістях («Микола Джеря»), а й у лризованих етюдах «Вечір на Володимирській горі», «Ніч на Дніпрі», «Шевченківська могила» тощо. Існує також поетичний О., зокрема апробований представниками «Молодої Польщі» і спрямований на фіксування не предметного світу, а ліричного переживання, витворення специфічної душевної атмосфери. Феодан Прокопович, називаючи О. «живим поняттям «описання», «гіпотипозис», Д. Загул — «описування». Наратологія відмежовує О. від нарації та коментарів, вважає його композиційною одиницею тексту, в якій представлені предмети, явища, істоти,

ситуації у просторовому, топологічному, а не у хронологічному порядку. Такий О. складається з теми та сукупності підтеми, може мати різні ступені детальності, точності, бути об'єктивним, суб'єктивним, типовим, стилізованим, декоративним, пояснювальним тощо. З погляду літературознавчої рецепції йдеться про неупереджений детальний розгляд загальної сукупності текстових фактів, висвітлення форми в її багатоплановості з усіма складниками, ретельне фіксування змісту твору, його історії в аспекті творчої лабораторії письменника та літературного контексту. О. вважається первинним етапом науково-критичного дослідження. Він тісно пов'язаний з аналізом, реалізується у вигляді співвіднесення, систематизації, класифікації складників художнього явища, поєднує механічні (паспортизація, констатація елементів тощо) та творчі аспекти (функції поетичних прийомів).

Описова поема, або Дескриптивна поема (*нім. episches Lehrgedicht, англ. descriptive poem, франц. poëme descriptif, poëme de la nature, польс. poemat opisowy, рос. описательная поэма*), — поема, в якій зображені окликала, побут людини тощо, має статичні мотиви, описові форми зображення природи, людської праці, портретів, інколи наділена дидактичним, філософським, панегиричним дискурсом, відома з найдавніших часів існування письменства. Так, зразками О. п. античності були «Роботи і дні» Гесіода, «Георгіки» Вергілія. Цю традицію в новоевропейській поезії продовжили класицисти, а також А. фон Галлер («Альпи»), Дж. Томсон («Пори року»), С. Трембєцький («Софівка»), К. Косман («Земляцтво польське»), І. Бунін («Листопад») та ін. Елементи О. п. притаманні поемам М. Рильського («Марина», «Мандрівка в молодість»)

Описовість — поверхове, натуралістичне фіксування у творі зовнішніх фактів, другорядних деталей без розкриття їх сутності

Оповіте римування, або Кільцеве римування, — римування чотирирядкової строфи (катрен), сформоване у португальській поезії, в якому закінчення першого рядка суголосне із закінченням останнього, а другого — з третім за схемою *abba*

Самі собі будують тюрми,
Самі в них потім живемо,
Самі себе стережемо,
Вже тюрем — тьма,

і в тюрмах — юрми (І. Світличний)

Оповідання (*нім. Erzählung, англ. tale, story, франц. conte, récit, польс. opowiadanie, рос. рассказ*) — невеликий за обсягом прозовий твір, фабула якого обмежена одним (іноді кількома) епізодами з життя одного персонажа чи персонажів. Такі особливості жанру зумовлюють використання нерозгалуженого, звичайного однолінійного, чіткого за будовою сюжету, що розгортається у композиції від зав'язки до розв'язки. Цим воно за обсягом та ступенем ґрунтовної обробки сюжету відрізняється від новели, вважається проміжною формою між нею та повістю. Поширена практика об'єднувати О. з новелами в понятті «новелістика», що, очевидно, не має підстав. О. відміне і від нарисів, зорієнтованих на документування конкретних фактів та подій з обмеженням фантазійного мислення. Описів обмаль, вони стилістично лаконічні. Важливу роль в О. відіграє промовиста семантика побутової,

психологічної тощо деталі Розповідь може вестися від третьої («Харитя» М Коцюбинського) або першої особи (більшості творів Марка Вовчка чи А Тешленка) Джерелами О є народний епос, зокрема легенди, перекази, саги, твори античної історіографії, хроніки тощо У кожній національній літературі О може мати різні тлумачення, що зумовлює термінологічну неузгодженість названий при перекладі твор «Оповідання в пошуках лампи» китайського письменника Шао Цзинчжяня (XVI ст) насправді виявляється новелою У Чехії та Словаччині використовується термін *rovidka* і *povedka*, що означає як О, так і повість («Malostranske rovidky» Я Неруди), французьке *conte* може стосуватися О, казки, повісті, бути синонімом новели залежно від контексту чи авторського задуму Траплялися випадки, коли автор називав жанр неадекватно Наприклад, Ольга Кобилянська визначала О «*Valse melancholique*» як нарис, а повість «Земля» — як О Жанр О був відомий здавна, зокрема у творчості римського письменника Клавдія Елпана (170—230) Збереглося сімнадцять його природничо-наукових книг «про тварин» та чотирнадцять «Картатих оповідань» Жанр особливо поширився у середньовічному Китаї («Оповідання про події в світі» Лю Цина, V ст, «Нові оповідання при лампі з підрізаними гнотами» Шао Цзинчжяня, «Оповідання про минувшину і сьогодення» Фен Менлуна, XVII ст), Кореї («Оповідання років миру та благополуччя» Со Годжона, XVI ст, «Нові оповідання з гори Золотої черепахи» Кім Сісина, XVI ст), Японії («Оповідання Сайкаку із провінцій» Іхари Сайкаку, 1685, «Оповідання про дощ та місяць» Уеда Акінарі, 1775) У європейській літературі жанр формується у XIX ст, передусім в «Аналітичних етюдах» О де Бальзака, у доробку прозаїків російської натуральної школи Поширюються його морально-описовий, стилізовано-народний, психологічний, ліричний, пригодницький, фантастичний різновиди тощо Перш О в давній українській літературі стосуються періоду киевської доби, деякі з них збереглися у складі «Пролога», літописів (про убивство Бориса і Гліба, про князя Ігоря у 1147, Андрія Боголюбського у 1175 тощо) Апробував цей жанр Кирило Турівський Барокове письменство, якому були відомі «Римські дні», «Велике зеркало», зрідка зверталася до авантюри О («Петро Золоті Ключі»), здебільшого популяризувалися життєві історії, які використовували Петро Могила, Іоанникій Галатівський, автор «Четив-Мней» Дмитро Туптало Ростовський У новій українській літературі поширення жанру пов'язане з творчістю Г Квітки-Основ'яненка Він розвивав анекдотичний («Салдаський патрет», «Пархімове снідання», «Підбрехач»), фантастичний («Мертвецький Великдень», «От тобі і скарб»), притчевий («Перекотиполе»), новелістичний («Малоросійська биль») різновиди О Марко Вовчок збагатив жанр соціально-проблемними О доли («Козачка», «Одарка», «Горпина», «Ледациця», «Два сини» тощо) та баладними («Чари», «Максим Гримач», «Данило Гурч»), ввела постать наратора фемінного світосприйняття, висвітлювала передусім трагічну долю жінки-кріпачки П Кулш виявив схильність до інтертекстуальних варіацій, що засвідчили його іділія — «демонстративно аристократична «Оріся» (Ю Шерех), написана за матеріалом шостої, частково сьомої пісень «Одісеї» Гомера, аналогічне за па-

фосом романтизоване «Дівоче серце», романтично-баладні («Гордовита пара»), дидактичні («Про злодія в селі Гаківниця», «Потомки українського гайдамацтва»), історичні («Мартин Гак») твори За спостереженням Д Чижевського, письменник розбудовував свої «народні оповідання» на складних психологічних проблемах, замінював гармонійні типи романтичного «розриваність», внутрішнім трагізмом Привертала увагу романтичні, стильово завершені оповідні наративи Ю Федьковича, в яких, за твердженням Лесі Українки, тогочасна Буковина, незважаючи на «печальні сюжети», поставала «завжди певною мірою у святковому вигляді», де розкрито особливості морально-етичної системи поглядів гуцула, а також аналізувалося нелегке життя жовніра Таку різноманітність зображально-виражальних ознак О доповнили етнографічно-побутові (Ганна Барвінок, Олена Пчілка), реалістичні елементи (І Нечуй-Левицький, Панас Мирний, О Кониський), які набули довершеного вигляду в доробку І Франка О виявилось найпопулярнішим жанром утворенням на межі XIX—XX ст, що засвідчує, зокрема, упорядкована Є Нахлікю антологія «Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст» (1989), в якій простежено еволюцію О від реалістичного дискурсу до ліричного, до появи етюдів, ескізів, нарисів, образків, поезій у прозі тощо Кожен прозаїк XX ст вносив до О характерні ознаки свого ідіолекту, неповторними є твори Ольги Кобилянської, А Тешленка, М Хвильового, В Підмогильного, Г Косинки, Емми Андєвської, Гр Тютюнника, Галини Пагутяк, В Медведя, В Портяка та ін

Оповідач — літературний суб'єкт, наратор, вигаданий автором, від імені якого у прозовому творі розповідається про певні події, формується естетичний, ідеологічний, психологічний погляд на зображуване Від розповідача відрізняється представленням у тексті граматичною формою від першої особи Традиційне розуміння О як організатора тексту та посередника між ним і читачем полягає в усвідомленні певної дистанції між О та реципієнтом, за якого оповіді, наприклад «Іліада» та «Одісея» Гомера, був властивий непорушний спокій О надіялися властивостями всевідання На цьому наголошував Ф Шеллінг («Філософія мистецтва»), розглядаючи можливість епосу У такій функції він вбачав відволкання читача від перейнятості долею персонажів, спрямування його уваги на результат, а тому О «не лише переважає слухачів своїм врівноваженим погляданням, а й налаштовує своєю оповіддю на той лад, що немовби сприймається за «необхідність»» На гомерівський зразок («вщий дух минувшини, що безмежний, як світ, і якому знаний весь світ») вказував Т Манн, наголошуючи, що позиція О має бути іронічною, виповненою кардіоцентризмом, а не холодною розсудливістю, поставати як вираження погляду «з верховин свободи, спокою та об'єктивності, не потьмареного жодним моралізаторством» Проте дистанція між О та реципієнтом витримувалася не завжди вже в античному письменстві, зокрема в романах «Метаморфози» («Золотий вислюк») Апулея чи «Сатирикон» Петронія замість традиційного О введени постаті наратора і наратора Ця тенденція увиразнилася у письменстві XIX ст з притаманною йому суб'єктивізацією епіки, коли автор не лише дивився на світ очима персонажа («Пармська оселя» Стенда-

ля), а й передоручав йому свій кут зору, свою роль, як у «Вечорах на хуторі коло Диканьки» М Гоголя чи в оповіданнях Марка Вовчка, де використаний прийом оповідного Я Письменниці вводи́ла у кожн твір індивідуалізованого наратора, використовувала різні оповідні інстанції В одному випадку О збігався з постаттю персонажа («Сестра», «Викуп», «Інститутка»), в іншому — зі спостерігачем («Козачка», «Павло Чернокрил», «Три дол»), відтворюючи переважно фемінну позицію Нині уявлення про О зазнають докорінного перегляду з позицій постмодернізму та наратології

Оповідка — жанр, менший за обсягом, ніж оповідання Іноді вживається у значенні новели, наприклад у перекладі «Декамерона» Дж Боккаччо, здійсненому М Лукашем Італійський прозаик використовував досвід італійського письменства XIII—XIV ст., коли з'являлися збірки на зразок «Новелино, або Сто давніх оповідок» О ближча до італійської фацеци, німецького прозового шванка, англійського фабльо, польського фігліка Вона, втілюючи різновид мандрівних сюжетів, поширювалася також в українській бароковій літературі, у фольклорі, була, як довів М Сиваченко («Студії над гуморесками Степана Руданського», 1977), джерелом співомовк С Руданського

Оповідки рабів — прозовий жанр, у творак якого описані біографії рабів, утікачів до Північної Америки чи Канади У цьому жанрі творили переважно афро-американські письменники Г Бібб (1837), В В Браун (1847), Дж Пенінгтон (1849), Г Джекобз (1861) Популярною була «Розповідь про життя Фредерика Дугласа» (1845) Ф Дугласа Сюжет О р розгортався у межах опозиції «рабство — свобода» з використанням традицій фольклорного наративу, прийомів пікарески Жанр позначився на прозі Негрського відродження

Оповідне Я (нім *erzahlendes Ich*) — оповідач від першої особи у гомодієгетичному наративі, протиставний Я-персонажу, стосується як оповідного Я, так і Я, що переживає зображувану подію Прикладом такого прийому є повість «Мій третій і останній шлюб» Галини Тарасюк

Оповідні інстанції (лат *instantia* *безпосередня близькість*) — дослідовні ланки наративного літературного тексту, дискурсу, різних категорій автора й читача Сучасні дослідники не мають спільної думки щодо їх кількості, налічують до восьми О і становлять складники комунікативного поля, передають від автора до реципієнта художню інформацію На кожному оповідному рівні мусить бути бінарна пара адресанта й адресата імпліцитних автора й читача (перший та другий рівень), якщо вони й не зафіксовані безпосередньо у тексті, але передбачені, інтенційного автора (образ читача) та інтенційного читача (образ автора) Твір потрібно залучати до вродного процесу спілкування, на чому наполягає В Шміт Одні дослідники (Ж Женнет) звертають увагу лише на першу інстанцію, інші, як-от С Четман, охоплюють в аналізі усі чотири рівні На відміну від них структуралісти вважають, що О і основну функцію виконують всередині тексту, до них належать наратор і нараторів П'я комунікативна пара зумовила появу ще двох підрівнів із наратором, представленим особою граматичною формою, образом анонімної першої особи чи персонажа-оповідача, пов'язана поява фік-

тивного, або експліцитного, автора, що сприймається як фігура в тексті, й фіктивного читача Він також може бути надліній роллю персонажа-слухача, до якого здебільшого звертаються «любий читачу» Ж Женнет, М Баль запроваджують принцип фокалізації, тобто вербалізації зорової перспективи, та фокалізатора — її адресанта й імпліцитного читача М Баль ототожнює рівень фокалізації з оповіданням, розташовує фокалізатора між оповідачем та актором, власне літературним персонажем У романі виникає багато різних комунікативних ситуацій Персонаж може брати на себе роль оповідача, а його аудиторія — перетворюватися на наратора Отже, будь-яка О і видається відносною величиною в кожному конкретному художньому тексті, тяжіє до взаємодання, взаємопереходів, і лише в теоретичних моделях може бути умовно сталою

Оповідні рівні — теоретичні моделі наратології, які відтворюють схематизоване уявлення про процес художньої комунікації, на відміну від структуралізму, що розглядає твір як складне, багаторівневе, внутрішньо впорядковане утворення Передусім ідеться про оповідні інстанції у специфічній для кожного рівня формі, де кожна пара адресанта й адресата прокладає комунікативний зв'язок між різними О р опосередковано, через твір Таких рівнів у ньому може бути кілька, як, наприклад, оповідання в оповіданні, ліричний відступ, прийом обрамлення тощо Так, Шехерезада, виконуючи роль експліцитного автора, поступається оповідачем інших історій, які можуть передавати такі обов'язки іншим персонажам В Шмід («Теорія тексту», 1973), переосмислюючи концепції М Бахтіна, В Буга, Ф-К Штанцеля, Л Долежеля, запропонував «модель вертикального зрзу оповідної структури», окреслюючи позатекстовий (реальний автор і читач), внутрішньотекстовий абстрактний (імпліцитний автор і читач), внутрішньотекстовий фіктивний (експліцитний автор і читач) рівні та рівень світу в тексті, коли виникають різні комунікативні ситуації Дослідник вказував і на цитований світ, який практикували романні автори Французькі нараторологи обґрунтовують традиційно структуралістські поняття («розповідний текст», «оповідання», «історія», «інтерпретація») у річищі взаємодії О р та інстанцій

Оповідь (нім *Erzahlung*, англ. *franz. narration*, рос *повествование*) — об'єктивізований опис подій та вчинків персонажів, що ведеться від першої особи На відміну від розповіді, в якій використовуються граматична форма третьої особи, О безпосередніше, витворює враження панібратського ставлення автора до читача О у літературному творі здійснює оповідач, або наратор, який у класичній епіці немовби грає представника народу, неспроможного висловлюватися «по-книжному», використовує розмовну мову, як Рудий Панько у «Вечорах на хуторі коло Диканьки» М Гоголя чи баба Параска та баба Палажка з оповідань І Нечуя-Левицького О може бути фільмовою, виникнути на підставі переказу певної кінострічки, що часто застосовується у рекламі Іноді трапляється макабрична О, коли йдеться про нестримний афект, викликаний смертю, мордуванням, стражданням, інфернальними переживаннями, як у «Несамовитих оповідях» польського письменника С Грабінського. О вживається у значенні розгор-

нутого зображення події, що вже сталася, мала певну тривалість У ширшому значенні О називають описи метафізичного явища, побутові оточення, портрети та душевного стану персонажів Інколи в оповідну структуру вводять елементи авторських розмірковувань, діалогів, монологів Обсяг О неусталений, його зразками є лаконічні оповідання, гуморески, повісті, панорамні романи, епопеї О в наратології називає текст епічного літературного твору, за винятком прямої мови, специфіка якого залежить від того, як викладені події, характеристики, факти, що описуються або оцінюються, якому наратору (наратору) належить оцінка чи які зв'язки формуються між автором і реципієнтом на підставі «події оповіді» О містить сукупність композиційних прийомів мовлення, що творять особливий світ, зокрема в автобіографічних, мемуарних, епистолярних жанрах, є посередником між автором і читачем, відрізняється від сюжету, тобто від розгортання оповідуваної події Суб'єктами О вважаються конкретний автор-оповідач, який своєю присутністю організовує весь текст, та наратор, тобто «прихований автор», часто не виявлений, не названий, розчинений у тексті Вони обидва в різний спосіб повідомляють реципієнту чи наратору про зображувану подію та вчинки персонажів, подають їхні портретні характеристики, розкривають мотиви поведінки тощо, але самі не беруть участі в дії, не перетворюються на об'єкт зображення Водночас конкретний оповідач перебуває на межі іншої дійсності та докільня Т Манн («Обранець», 1951) вбачав у ньому «невагомий, безгласний та всевідний дух оповіді» з відсутнім розподілом між *тут* і *там* Отже, запроваджується поняття образу оповідача (Б Ейхенбаум, В Виноградов, М Бахтін та ін), в якому Г Гуківський («Реалізм Гоголя», 1959) виокремлює «певну образну ідею, принцип та вигляд носія мовлення, власне неминучий кут зору на висловлюване, кут зору психологічний, ідеологічний, просто географічний, тому що неможливо описувати нізвідкіль поза описувачем» Натомість наратор вводиться у середину тексту, що спричинює тлумачення всіх моментів змальовуваних подій як фактів вигаданої, іншої дійсності Тип О визначає особливості індивідуального стилю письменника Інколи цей термін вказує також на різновиди висловлювання з панівною інформативною функцією

Опонент (нім *opponent*, від лат *opponens*, *opponens* той, хто протистоять, заперечує) — особа, яка бере участь у дискусії із запереченням чи спростуванням думки певного автора, присутність О обов'язкова під час захисту дисертації У наратології О стосується актанта, лиходія чи псевдогероя (В Пропп), Марса (Е Сурю), передбачає спротив суб'єкту дії

Опонентне коло — коло значущих інших, пелемка з якими регулює творчу діяльність письменника, формує уявлення критики про літературний процес, дає змогу літературознавцям уточнювати питання специфіки письменства, особливо за наявності кількох різних поглядів

Опóрний приголосний звук — приголосний, вжитий перед наголошенням голосним у римі, важливий для її фоніки та семантики Застосування цього принципу в окситонній римі усуває її статус бідної

І, здається, на світі я чесно живу,
Від базарного клопоту душу зберіг,

То чому ж я постійно шукаю траву,
Що так важко росте на узбіччях доріг?
(Лі Талалай)

Опосередковане знання — див **Опосередкування**.

Опосередковані умовісновки, або **Опосереднені умовісновки**, — умовісновки, що виводяться не прямо після певного твердження, а за допомогою проміжних ланок, посередніх ступенів, суджень-зв'язок, складаються із двох або більше засновків

Опосередкування — пізнання певних аспектів предмета, явища думки у їх зв'язку з іншими предметами, явищами, думками, який можна перевірити на практиці Деякі випадки не підлягають верифікації, тому застосовується прийом О, коли, наприклад, вивчають творчість певного письменника минулого, засвідчену його збереженими творами та ін історичними документами, не маючи змоги безпосередньо ознайомитися з нею під час її формування

ОПОЯЗ (рос *Общество по изучению языка*) — група російських вчених, представників формальної школи (Б Ейхенбаум, Ю Тинянов, С Бернштейн, О Брик, Є Поливанов, Л Якубинський, а також Б Томашевський, В Жирмунський, В Виноградов, Б Ярхо, Р Кім та ін) Заперечуючи досвід академізму, а також імпресіонізму, критики, представники нового інтелектуального руху переорієнтовалися на лінгвістику, надавали пріоритету висвітленню форми, наголошували на ідеї мистецтва як прийому, коли твір розглядався як сума прийомів, а змісту належала роль мотивування Вони вбачали у літературі іманентне явище, розглядали історію письменства як еволюцію стилів, зорієнтовану на постійне оновлення форм, що неминуче старіли Йшлося про деідеологізацію заполітизованого мистецтва, яке втрачало свою сутність Іхні погляди частково збігалися з розумінням історії мистецтва без імен (Г Вельфін), але виявилися антитегетичними школи експериментальної фонетики (З Зіверс та ін) Висвітлювалися іманентні закони самоцінного поетичного слова, обстоювані тогочасними символістами, акмеїстами, футуристами, обстоювалися теоретичні пошуки аналітичної свідомості початку ХХ ст Розроблення методики формального вивчення художньої літератури було започатковане працями А Белого («Символізм», 1910), В Брюсова, Вяч Іванова, М Гумільова Важливим кроком у формуванні товариства вважається брошура Б Шкловського «Воскресіння слова» (1914), що започаткувала розвиток формальної школи У студії вченого наголошувалося на закам'янінні слова у традиційному слововживанні, що потребувало нагального воскресіння, одивнення з усуненням традиційного автоматизму Така настанова збігалася з практикою «самовитого слова» футуристів Засади формальної поетики обґрунтовували В Шкловський, Є Поливанов, О Брик, Л Якубинський та ін у працях «Збірник з теорії поетичної мови» у двох випусках (1916—17), «Поетика» (1919), переглядаючи теорію О Потебні, О Веселовського, І Бодуена де Куртене У 1919 відбулася реорганізація формальної школи, що ознаменувала другий етап її розвитку, коли до неї приєдналися Б Ейхенбаум, Ю Тинянов, а також представники Московського лінгвістичного гуртка Р Якобсон, Г Винокур, П Богатирьов, наукова діяльність яких відображена у «Збір-

нику з теорії поетичної мови» (4—6 випуски, 1921—23) Проте з 1922 була започаткована фахова полеміка між Б. Ейхенбаумом та В. Жирмунським («Книжний угол», 1922, № 8), Г. Винокур у 1924 переглядав мовну практику, власне заум футуристів Третій етап еволюції формалізму (1925—30) позначений кризами, їх плідна теоретична діяльність зазнавала тенденційної критики з боку радянської влади, що обірвала їх діяльність у пору аналітичної зрілості. Набутки опоязівців були поглиблені представниками Празького лінгвістичного гуртка, передували структуралізму.

Опришківська пісня — тематичний цикл пісень, пов'язаний з опришківським рухом (XVIII—XIX ст.), що відтворював сюжетно-образні особливості, притаманні карпатському краю: глибокий ліризм і драматизм, ясність стилю, коломийковий розмір. Їх зразками є епічна пісня-хроніка, балада. Поширеними були сюжети про Олексу Довбуша, а також інших опришків (списаків) — Марусяка, Пинтя, Івана Рахівського, Проща Туманюка, Головача, Миколу Шугая та ін. О. п. вперше зафіксована у записі В. Залеського (1833) про опришка Пилипка. Згодом у «Русалці Дністровій» (1837) була надрукована пісня «Ой пойд гай зелененький ходить Довбуш молоденький». Я. Головацький у чотири томному зібранні «Народні пісні Галицької та Угорської Русі» (1878) подав такі твори під рубрикою «гайдамацькі», що засвідчувало понятійну недиференційованість того часу. Опришки в народній уяві, на відміну від польських чи російських, зазвичай упереджених інтерпретацій (К. Вуйцицький, А. Бельовський, В. Кельсєв та ін.), поставали лицарями, сильними, гордими легіями, невразливими для підступної кулі, здатними захищати скривджених, витримувати будь-які випробування задля великої правди.

Та ще ніхто ня не бив і не буде бити,
Поки буду бирувати топрець носити.
Через тоту рекрутчину через тоті ляшки
Покину я втіця, неньку пиду у опришки.
Не боюся отамана — що ми той катаго,
Уже бучок зеленє — я йому не слуга.

О. п. збирали І. Вагилевич, Я. Головацький, В. Гнатюк, І. Франко, Ф. Колесса, М. Устиянович, Ю. Турчинський, Наталя Кобринська та ін., їх мотиви відображені у творчості Ю. Федьковича, Г. Хоткевича, Б.-І. Антонича, В. Гжицького, В. Герасим'юка та ін.

Оратор (лат. *orator* промовець, від *oro* кажу) — особа, яка виголошує промову або викладає думку відповідно до вимог риторики, той, хто володіє мистецтвом публічного виступу. О. може бути викладач, лектор, літературний критик та ін. Іоанікий Галлятовський називав О. казнодієм, В. Домбровський запропонував кілька термінів «промовець», «вітія», «бесідник». О. особливо поважали у Давній Греції та в Давньому Римі, зокрема відомим був представник аттикізму Лісій чи азіанізму — Горгій з Леонтінон, а також Ісократ, Демосфен, Гортензій, Цицерон та ін.

Ораторія (італ. *oratorio*, від лат. *oratorium* місце молитви) — монументальний концертний твір для солістів, хору і симфонічного оркестру, написаний за певним мотивом. Заснований за доби бароко в Італії у XVII ст. майже одночасно з кантатою та оперою. Спочатку О. мала релігійні (не літургійні) озна-

ки, виконувалася під час великого посту, коли не можна було ставити оперу. Пізніше О. застосовувалися до літургійних текстів (мес, псалмів, секвенцій), інколи до світських, зокрема до «Фауста» Й.-В. Гете. О. відрізняється від кантати більшим обсягом, від опери — перевагою наративу над драматичним дієтвом, відсутністю художнього оформлення. О. за мотивами Старого Завіту і мифів створював Г.-Ф. Гендель «Самсон», «Месія», «Юда Маккавей», «Геракл» тощо. До цих джерел звертався І. Стравінський, який написав О. «Цар Едип». Л. Новиченко співвідносив поему «Золотий годин» П. Тичини з ораторією.

Ораторське мистецтво (нім. *Eloquenz, Redekunst*, англ. *oratory*, франц. *art oratoire, eloquence*, польс. *oratorstwo*, рос. *красноречие, ораторское искусство*), або **Красномовство**, — жанр усної творчості, започаткований на етапі формування миської культури, коли відбувався перехід від усної фольклорної традиції до прозового письма. Відомий у літературах Близького Сходу («Повість про Ахкару»), Китаю («Промови царств», «Книга про царства, що змагаються»). Найповніше розвинувся у Давній Греції (V—IV ст. до н. е.) та Римі (I ст. до н. е.) завдяки Сократу, Фемістоклу, Періклу, Аліквіаду, Демосфену. Вони дотримувалися принципу, сформульованого Аристотелем, за яким риторика є вмінням «віднаходити можливі способи переконання щодо кожного даного предмета». Наприкінці V ст. до н. е. формується теорія мовлення, яке вже записується та стилістично опрацьовується. Горгій приділяв увагу стилістичним фігурам, Ісократ — побудові періоду текстів, призначених для читання. Художні засоби, використовувані риториками, стають різноманітнішими у практиці Демосфена, Гіперіда, Лікурга (друга половина IV ст. до н. е.), які розвивали можливість аттикізму, схильного до точності висловлення. За доби еллінізму поширився антитетичний йому азіанізм. Спроби поновити аттикізм зумовили поєднання двох стильових тенденцій давньогрецького О. м. У період другої софістики (Діон Хризостом, Елій Аристид, Лібаній) були закладені основи майстерного виголошення усного слова. Це мистецтво передбачало знання визначальних положень риторики, а також особисті якості оратора, його бездоганне володіння мовою, досконалу артикуляцію, уміння швидко орієнтуватись у настроях аудиторії, схильність до композиційної та стильової гнучкості, нетривіальності мислення. Таке красномовство стало поширеною формою мовлення у храмах та судах, у державних установах та побути при розв'язанні практичних проблем. О. м. спонукало до розроблення тропів та стилістичних фігур, появи роману, зокрема популярної в античному світі пригодницької, філософської та історичної прози, позначилося на ораторсько-повчальній прозі християнства. Досвід еллінів використовували й римські риториками, долаючи переконання прихильників лише римського красномовства на зразок промов Катона Старшого. У III ст. до н. е. сенатори почали записувати свої промови. Розквіт О. м. припав на період громадянських воєн напередодні падіння республіки (II—I ст. до н. е.), виражений у творчості Цицерона, який сформулював визначальні засади риторики у працях «Про оратора», «Оратор» та ін. За доби імперії О. м. поступово занепадало, хоч спроби його відродження характерні для практики Фронтона, Апулея. Антична риторика розробила сис-

тему красномовства для того, щоб переконувати, тишити, бенгежити аудиторію Було виокремлено чотири елементи ораторства (знаходження, розташування, словесний вираз, запам'ятовування), чотири частини мовлення (вступ, виклад, доведення, висновок), три компоненти стилю (вдбір, сполучення слів і фігур) тощо Набутком О м, зокрема настановами Цицерона, послугувалися Дж Боккаччо, П Бембо, Н Макіавелл та ін Розвинулося О м в абсолютистський Франції завдяки зусиллям класицистів Г дю Вера, Ф де Салля, які вимагали дотримання у промовах строгості стилю, «точності» метафор, правдивого відтворення почуттів Іх наступники Ж де Боссюе, Л Бурдалу, Ф де Салньяк Фенелон, Е Флешье Ж Б Массійон та ін переосмислили цей канон, що вплинув на промови політиків та юристів О Патрю, А Леметра, П Пеллсона В Англі О м було утилітаризоване й полчізоване, що продемонстрували англканець Дж Тейлор, пуританин Р Баскер Невичерпні можливості О м використовували правники А Бер'є, А Крем'є, Ж Фавр, В Спасович та Л Коні О м було шанованим до ХІХ ст, доки в культурі першорядного значення надавалося загальному порівняно з особливим Цю тезу під сумнів поставили романтики, які вбачали у риториці мимовільне чи свідоме спотворення ідеї мистецтва

Ораторський вірш (*лат orator промовець і versus повтор, поворот*) — різновид інтонаційно-декламаційного вірша, розрахований на декламування, йому властиві пафос, надмір риторичних фігур, вольові імперативи, вигуки, звертання Синтаксичне членування у ньому збігається з метричним, довгі періоди контрастують із короткими реченнями Один верс (чи півверса) відмежований від іншого паузою зрідка застосовуються перенесення О в близький до наступного вірша, хоч і не має такої чіткої симетрії, бо ґрунтується на логічній композиції, а не на звуковій єдності Його розглядають у межах говірного вірша, а також у контексті громадянської лірики

Товариство, яке мені діло,
чи я перший поет, чи останній?
Надвайте корони і йдіть,
отверзайте уста [] (П Тичина)

Ораторський метод декламації (*лат orator промовець, methodos спосіб пізнання, declamatio вправа у красномовстві*) — урочисте, піднесене виголошування певної думки перед аудиторією, що відрізняється від звичайного промовляння більшою силою голосу, різноманітністю інтонації, повільнішим темпом, потребою промовця переконувати Термін запропонований М Баженовим

Ораторсько-повчальна проза — жанр літератури, у творах якого використаний досвід античного ораторського мистецтва та давньоєврейських проповідей, започаткованих Мойсеєм Цю традицію розвинули біблійні пророки Старозавітної риторика набула «книжного вигляду» завдяки Соломону Прозу із посланнями розмежують на власне повчальну, яка популяризувала моральні засади християнського вровчення, тлумачила Св Письмо, впливаючи на розум людини, та урочисті слова, тобто казання, славлення Бога, Богородиці, апостолів, святих, що апелювали до емоцій Ці дві тенденції вплинули на християнське релігійне красномовство, збагачене набутками античного, що поступилося світському

ораторству доби Ренесансу Можливості жанру використовували у православ'і (представники кападокійської школи, а також Іоанн Золотоустий, Єфрем Сирин, Іоанн Синайський, Теодор Студит та ін) та католицизмі (Амвросій, Ієронім Блаженний, Аврелій Августин) Цю традицію засвоили і розвивали дячі гуситського руху (Я Гус), Реформації та селянської війни у Німеччині (1483—1546) — М Лютер, Т Мюнцер, італійський чернець-проповідник Дж Савонарола, письменники-протестанти Ж Кальвін, Т де Беза, Г Фарель, католицький оратор М де Лопталь, польський єзуїт П Скарга та ін Цікавими видавалися виступи каламбурами проповіді августинця Абрама а Санта Клара (ХVІІ ст) О-п п була поширена й у Київській Русі (Феодосій Печерський, митрополит Іларіон, Клим Смолятич, Кирило Турівський та ін) як оригінальний жанр, що, поєднавшись із візантійською гомілетикою, набув нових якостей проповіді В Україні О-п п набула форми полемічної літератури, використовувалася та вдосконалювалася духовними ієрархами (Петро Могила, Сильвестр Косів, Лазар Баранович, Дмитро Туптало Ростовський та ін), що були вихованцями та викладачами Києво-Могилянської колегії (академі)

Організація матеріалу (*франц organisation і лат materialis речовинний*) — етап творчої лабораторії письменника, осмислення ним власних спостережень, нотування думок та фактів, робота з чернетками й слововими варіантами майбутнього твору, структуруванням оригіналу тощо

Організація оригіналу (*франц organization і original, від лат originalis первинний*) — авторська та редакторська робота з остаточним текстом майбутнього твору, під час якої рукопису надають вигляду редакційного оригіналу Його необхідно рецензувати, здійснити редакторське й коректорське вичитування, виконати комп'ютерну розмітку і комплектування

Організм (*лат organismus істота, тіло*) — біологічна особина, цілісна жива істота, здатна розвиватися, оптимально підтримувати взаємодію з довкіллям У переносному значенні поняття вживається, коли йдеться про систему, подібну до біологічної, зокрема інколи О називають художній твір, явище літератури Іноді цей термін застосовують при побудові складних філософських систем, наприклад теорії циклічного розвитку, що обґрунтовує «народження», «розвиток» і «смерть» культури Ії обстоював О Шпенглер у праці «Присмерк Європи»

Організований репортаж (*франц organisation і reportage, від англ report повідомляти*) — різновид репортажу, де визначальну роль виконує автор, власне журналіст, завдання якого полягає у самостійному пошуку події Етапами його роботи є підбір об'єкта й учасників публікації чи радіо-, телепередачі, визначення основної теми, засобів та прийомів творчого освоєння матеріалу, після чого складається сценарій (схема майбутнього репортажу), визначаються форми та засоби поєднання епізодів, місце автора Одним із різновидів О р вважається екскурсія Див **Проблемний репортаж**

Органічна критика (*лат organismus істота, тіло і грец kritike здатність розрізняти*) — концепція літературно-критичного тлумачення художнього твору, запроваджена А Григор'євим Ії основою є фі-

лософія мистецтва і натурфілософія Ф-В-Й Шеллінга, який вважав, що мистецтво є універсальним органом самосвідомості світу, реалізується поза волею автора як вільний вияв органічної життєвої енергії. Відзначено філософом органічну автономність життя у мистецтві. А Григор'єв поширював і на критику, ототожнюючи її з мистецтвом та життям, надавав перевагу механічному, каузальному принципу, про що йшлося у його статтях «Про правду і щирість у мистецтві» (1856), «Критичний погляд на основи, значення і прийоми сучасної критики мистецтва» (1858), «Кілька слів про закони та терміни органічної критики» (1859), «Парадокси органічної критики (Листи до Ф. Достоевського)» (1864). Оперуючи нейтральними позастетичними поняттями на зразок «правда», «щирість», «нове слово у літературі» тощо, він водночас замінював одні терміни іншими (вплив — вяннням, світогляд — світоспогляданням, історичний погляд — історичним чуттям), засвідчуючи свій відхід від гегельянства, що залишало поза увагою особистісну природу сприйняття художніх творів. Особливо це стосується обстоюваного А. Григор'євим терміна «історичне чуття», який використовували О. Тьєрі, Ф. Савіньї, Т. Карлейль, Р. У. Емерсон. О. к. формувалася як альтернатива між двома крайнощами у тогочасній критиці — історичною (М. Чернишевський, М. Добролюбов, Д. Писарев) та естетичною (П. Анненков, В. Боткін), не спростовуючи жодної з них, уникаючи надмірного теоретизування, намагаючись поєднати їх під час аналізу конкретного літературного явища, передусім доробку О. Пушкіна, О. Островського, І. Тургенєва, Ф. Достоевського, а також Т. Шевченка, якого А. Григор'єв назвав першим великим поетом слов'янських літератур, Марка Вовчка, П. Куліша, О. Афанасьєва-Чужбинського. У своїх статтях та рецензіях він наголошував на потребі письменства якомога глибше занурюватися у стихії народного життя, відтворювати його в органічній цілості через злиття думок і почуттів автора, здатного зобразити «барви і запахи доби». Народницький дискурс, розгорнутий у просторі «грунтянства» («почвеничества»), унеможлилював уявлення про іманентну сутність мистецтва. Хоча А. Григор'єв запропонував цілсну концепцію критики, він не мав послідовників, за винятком М. Страхова, його ідеї позначилися на студіях В. Соловйова, К. Леонтьєва, В. Розанова та ін.

Оргія (грец. *orgia* таємний обряд) — таємне богослужіння, культовий обряд плідності, що проводиться на честь Астарти, Кібели, Діоніса та ін. давніх богів уночі в горах, гаях, біля водоймищ, супроводжувався музикою, танцями. Здавен у багатьох народів існував культ, пов'язаний із вивуванням про вплив статей зносин на природні явища. Весняні та літні обряди втілювали єднання бога Неба із Матір'ю-Землею, тому люди намагалися уподібнитися до них. Ритуали плідності поширювалися, зокрема, в Купальську ніч, під час весільної перезви, супроводжувалися сором'язливими пєснями, виконуваними поряд із ліричними. До давніх форм флірту належать змагання двох громад парубків, чоловіків, а також молодийців. У постмодерністському понятті «О», об'гуртоване Ж. Бордіаром («Прозорість зла», 1990), використовується для характеристики сучасного вибухоподібного суспільства, яке прагне усунути заборони у політиці, сексі, виробництві, руйнації, несвідомому, мистецтві, кри-

тиці, антикритиці, знаках, ідеологіях, задоволеннях, обмеження в житті жінок, дітей тощо. «Нині повна свобода, жереб кинуто, і ми всі стали перед фатальним питанням: ЩО РОБИТИ ПІСЛЯ ОРГІЇ?» Питання залишається без відповіді, вважається даремним протистоянням глобальному відчуженню, яке слід прийняти, визнати факт власної інактності.

Орден куртуазних маньєристів — група московських письменників (В. Степанцов, А. Добринін, Д. Биков, К. Григор'єв, О. Бардодим, В. Пеленягре), заснована в день зимового сонцестояння (22 грудня 1988), сакральність якого вплинула на їхню творчість. Ностальгія за класикою, втрата шляхетної літератури спонукали їх до заглиблення в інтертекстуальні глибини маньєризму, повернення до творчого обігу вишуканих ритмічних структур, мовних аристократичних формул, використання стансів, трюлетів, сонетів, рондо, послань, надуживання латинізмами чи галліцизмами. Протиставляючи фантазійні одивнені банальному доквіллію, вони вдаються до яскравого дотепу, парадоксу, іронії, гротеску, використовують бурлеск, іноді надуживають центоном, аби поєднати хронологи межі ХХ—ХХІ ст. та ХVІІ—ХVІІІ ст., адже сучасний персонаж, дуючи у стилі «Історії кавалера де Грю і Манон Лєско» А. Прево, постає фігурою дивною, неадекватною, провокує сміх. Інколи представники О. к. м. навмисне вкладають метафору у низький стиль, виявляють свій естетичний прагматизм, проте у їх творах (мистифіковані вірші В. Пеленягре чи В. Степанцова у збірнику «Червона книга маркізи», 1995) відсутні спиритуалізм і граничний індивідуалізм, хоч вони його проголошували у своєму «Маніфєсті» («Хроніки ордену», 1995). Іхній доробок можна розглядати у річчизі постмодернізму.

«Орзігуль», або **«Арзігуль»**, — узбецький героїко-романтичний дастан ХVІІ ст., що висвітлює життя і творчість смливої вайовниці, вірної в коханні дівчини Орзігуль (Арзігуль), а також її коханого Сувона, які переживають важкі випробування, аби довести своє право на особисте щастя. У дастані за-суджується поведінка Кара-хана, який прагне одружитися зі своєю дочкою. У творі ідеалізовано Султан-хана, вміщено багато етнографічних деталей.

Оригінал (франц. *original*, від лат. *originalis* первинний, з *origo* походження) — первинний, самобутній художній, літературознавчий твір, *haxax legomenon*, а також передрукований, вичитаний, уточнений, підготовлений до відтворення поліграфічними засобами текст, що є основою видання, вважається документом, змісту якого слід неухильно дотримуватися, а зміни можна вносити лише з дозволу автора або редактора. Передруковують О. на аркушах стандартного формату (203×288 мм) з одного боку. Його оформлення передбачає вміщення на кожній сторінці сталої кількості знаків для зручності визначення обсягу майбутнього набору, окреслення абзаців та нумерацію сторінок (пагінація). На звороті сторінок з ілюстративним матеріалом, якщо він надрукований окремо, вводиться відредагований текст. Поняття «О» використовується також на означення тексту, з якого зроблено переклад, призначений для якнайточнішого відтворення першоджерела.

Оригінальність (франц. *original*, від лат. *originalis* первинний) — самобутність творчості певного письменника, зорієнтованої на *haxax legomenon*, що

характеризується глибиною артистичного мислення, свіжістю образної системи, новаторськими відкриттями в літературі Див **Ідіостіль**.

Орієнталізм (*лат. orientalis східний*) — зорієнтованість європейської культури на східні традиції. Передусім ідеться про запозичену лексику, зокрема в українській мові — *гарбуз, гарба, кавун, сагайдак, киш* тощо, також специфічні явища природи, культури, письменства Азії та Північної Африки, що загалом сприймаються за екзотизми, передають місцевий колорит, переносяться на звичай та мистецтва їх народів. У такому аспекті європейці трактували східну літературу вже за доби романтизму «Кубла Хан, або Видіння уві сні» (1798) Дж. Колдріджа, «Талаб-руйнівник» (1800) С. Саути, «Прокляття Кехабі» (1810) Дж. Г. Байрона, «Фарис», «Кримські сонети» А. Міцкевича тощо. Новий етап розвитку О був зумовлений тенденціями неоромантизму, спричинив появу історичного, пригодницького, колоніального, почасти детективного роману, роману подорожньої Проблемою протистояння Європи та Азії цікавився Дж. Р. Кіплінг («Балада про Захід і Схід» та ін.) У ХХ ст. з'явилися твори, що мали мотиви О лірика М. Гумільова, «Прочанство в країну Сходу», «Сітгхартха» Г. Гессе, «Сутра соняшника» американського бітника А. Гінзберга, книга есе «Виворіт і лицевий бік» А. Камю, вортелізм Е. Паунда та ін. Окремим аспектом О є освоєння європейськими письменниками жанрових форм східної літератури — від газет до танка. Українська усна та писемна творчість багата на мотиви О, що зумовлено тривалими контактами з народами Сходу, засвідченими піснями, думами, легендами, переказами, киеворуськими та козацькими літописами, в лексичі яких багато гебраїзмів, тюркизмів, іранізмів, арабізмів тощо. Ці мотиви репрезентовані й у письменстві поезії Т. Шевченка періоду заслання, співомовки С. Руданського, повісті «Захар Беркут», казки «Абу-Касимові капці» І. Франка, збірка «Пальмова гілка» А. Кримського, повісті «Під минаретами», «На камені» М. Коцюбинського, цикл «Кримські спогади» Лесі Українки, романи «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Мальви» Р. Іваничука, «Роксолана» П. Загребельного та ін. Неординарним явищем була творчість В. Ярошенка, який писав по-японськи, став класиком японської літератури.

Орієнталістика (нім. *Orientalistik*, англ. *Oriental studies*, франц. *études orientales*, польс. *orientalistyka*, рос. *востоковедение, ориенталистика*, від *лат. orientalis східний*), або **Сходознавство**, — сукупність наук, що вивчають культуру народів Азії та Північної Африки. З огляду на регіональні особливості виокремлюють єгиптологію, шумерологію, семітологію, кумраністику, урартологію, індологію, іраністику, арабістику, тюркологію, синолологію та ін. Формування цієї дисципліни започатковане з європейською експансією в країни Сходу. Спочатку О мала прикладне спрямування, описовість і комплексність. Хоч термін виник у XVIII ст., інтерес до культури та літератури східних народів формувався за античної доби, адже давньогрецьке письменство постало на межі європейської та азійсько-африканської культур, а за доби елінізму в ньому розвивується стиль азіанізму, поява якого зумовлена традицією Малої Азії. На структурування свідомості європейця вплинули тексти Св. Письма, що змінило характер мислення західної людини, викликало інтерес до її внут-

рішнього світу. Хрестові походи, зв'язки з андалузською поезією, ознайомлення з «Панчатантрою» стимулювали розвиток куртуазної лірики, ридарського роману, позначилися на «Декамероні» Дж. Боккаччо, «Пентамероні» Дж. Базиле, «Гептамероні» Маргарити Наваррської, які використали у творах прийом обрамлення, характерний для східної наративної традиції, зокрема для збірника «Тисяча і одна ніч» Італієць П. делла Валле («Дружні листи», 1650) ознайомив країя з описами руйн Вавилону та Персеполя, з давньоперськими писемними пам'ятками. Поступово сходознавство утверджувалося у філології і краєзнавстві. Особливо піднесення європейська О зазнала в період філоорієнталізму, вплинувши на «Перські листи» (1721) Ш. Л. де Монтеск'є, «Фанатизм, або Пророк Магомет» (1740) Вольтера, «Західно-східний диван» Й.-В. Гете, в якому було вміщено 235 поезій, що поєднували літературні європейські та азійські традиції, тощо. Наукове вивчення О почалося з перекладу Т. Бенфееса «Панчатантри» (1859), внаслідок якого була заснована міграційна теорія в порівняльній фольклористиці, почали розвиватися порівняльно-історичні методологічні принципи, які стали застосовувати не лише в лінгвістиці, а й у інших гуманітарних дисциплінах. З появою інтересу до східної культури окреслилися напрям вивчення релігійно-філософських учень Сходу, представлений доробками А. Шопенгауєра, Олени Блаватської, американських трансценденталістів, М. Реріха, Л. Толстого, Дж. Д. Селінджера, Ж. П. Сартра та ін. В Україні одними з перших дослідників Корану (виданого як «Алькоран» у Чернівцях в 1686) стали Іоанікій Галятівський та С. Тодорський. Наукові основи О були закладені на межі XVIII—XIX ст., зокрема у порівняльному мовознавстві, а також завдяки діяльності різних східних товариств. У другій половині XIX ст. та на початку XX ст. науковці укладають відповідні словники, на високому фаховому рівні аналізують тексти давніх пам'яток писемності. З 1873 скликають конгреси орієталістів, до яких належали й українські дослідники М. Петров («Могомед Походження ісламу», 1865), В. Надлер («Культурне життя арабів у перші століття пнждрі /622—1100/ та його прояви в поезії і мистецтві», 1869), І. Франко («Стильний нарис стародавнього /санскритського/ письменства», «Сучасні дослідження над Святим письмом»). Особливо значний внесок в О зробив А. Кримський своїми працями «Лекції з історії семітських мов» у двох випусках (1902—03), «Історія арабів, їх халіфат, їх наступна доля і історія арабської літератури» (1903), «Семітські мови й народи» у трьох частинах (1903—12), «Історія Персії, її літератури і дашвської теософії» (1903—15), «Мусульманство і його будучність» (1904), «Історія мусульманства» в трьох частинах (1904—19), двотомна «Історія Туреччини та її літератури» (1910—12), двотомна «Арабська література у нарисах і зразках» (1911—12), тритомна «Історія арабів і арабської літератури, світської і духовної» (1911—13), «Абан Лахикий, манхейістувуючий поет. Із історії арабської оповідної літератури індо-перського характеру VII—IX ст.» (1913) та ін. Поширюються переклади творів з східних мов П. Кулш, І. Нечуй-Левицький та І. Пулюй перекладають Біблію, І. Франко — «Махабхарату» й «Суттанпату», М. Лозинський — «Тисячу і одну ніч», О. Абранчук-Лисенцький здійснює повний переклад Корану, Леся Ук-

раинка вдається до переспівів «Рігведи» та єгипетської поезії Розвиток української О активізується в першій половині ХХ ст, з'являються ґрунтовні дослідження М Калиновича («Природа і побут у давньоіндійській драмі», 1916, «Тексти пірамід», 1917, «Бга-вабгугі Шрікандга», 1918, «Концентри індійського світогляду», 1928), А Кримського («Історія Туреччини», 1924, «Перський театр, звідки він узявся і як розвивався», 1925, «Історія Туреччини та її письменства», 1927, «Тюрки, їхні мови та літератури» у трьох випусках, 1929), О Баранникова («Короткий начерк новоіндійських літератур», 1933, «Проблеми індійського епосу», 1945, «Художні засоби індійської поезії», 1947), А Ковалевського («Книга Ахмеда Ібн-Фадлана та його подорож на Волгу у 921—922 рр», 1956), Ю Кочубея («Арабська література Іраку», 1965) Важливого для становлення О стала монографія А Кримського «Історія нової арабської літератури ХІХ — початок ХХ ст», опублікована в 1971 Помітний внесок у сходознавство зробили перекладачі О Баранников («Саут» Премчанда, 1926, «Ганготрі» Азіза уд Діна Ахмета, 1926), Г Хоткевич («Шахунгала» Калдаси, 1929), П Ріттер (антологія «Голоси стародавньої Індії», 1982) Були видані «Арабські прислів'я та приказки» (1981), упорядковані Тетяною Лебединською, яка написала низку досліджень («Схід у житті і творчості Леси Українки», «Українські сюжети арабської преси» тощо), з чоловіком І Лебединським переклала романи «В нашому домі мужчина» (1966) Юсупа ас-Сібаї, «Життя — це мить» (1976) І Абд аль Куддуса, «Сестра Харуна ар-Рашида» (1969) та «Сини Харуна ар-Рашида» (1974) Дж Зейдана, «Дні мого життя» (1971) Тахі Гусейна Серед сходознавців-перекладачів відомі арабісти О Шугай, Б Чіп, синознавці та японознавці І Чирок, Г Турков, корезознавці О Жовтис, О Кундзіч та ін Знаковими виданнями останніх років стали «Антологія японської класичної поезії» (2004), «Збірка старих і нових японських пісень» (2006) у перекладі І Бондаренка Концептуалізація О сприяла Всеукраїнська наукова асоціація сходознавців (1926—31), заборонена комуністичним режимом і поновлена в 1991 в очолюваному О Прицаком Інституті сходознавства НАН України

Оркестр (грец. *orchestra* *майданчик перед сценою в давньогрецькому театрі*) — колектив професійних музик, об'єднаних для виконання музичного твору, написаного для певного інструментального складу, також сукупність музичних інструментів О називають і місце перед сценою, де розтабовуються музиканти

«Орлик» — українське видавництво (1946—48) періоду існування МУРУ, засноване Т Лапичаком При ньому виходив одноименний журнал культури та суспільного життя З'явився всього 48 чисел

Орнамент (нім. *Ornament*, від лат. *ornamentum* *прикраса*) — візерунок, мережка, що побудована на ритмічному повторенні геометричних елементів, стилізованих зооморфних чи рослинних мотивів О бувають плоскими та рельєфними Їх використовують для оздоблення друкованого твору, акцентування на його ідейно-художніх особливостях Застосовують мальовані та набірні О Розмежовуючи зображальні та виражальні можливості літератури (мистецтва), В Кожинов уподібнював лірику до О, епос — до малювання, а драму — до графіки

Орнаментальність прози (нім. *Ornament*, від лат. *ornamentum* *прикраса*, і лат. *prosa oratio* *проста мова*) — стильова ознака киеворуського письменства ХІІ ст, в основу якої покладені мозаїчність, використання одних текстів для оздоблення інших, тематичні зміни, відхилення нарративу від основної сюжетної лінії, використання згущеної символіки, нагромадження гіпербол, антитез, ускладнення синтаксису, тяжіння до мовної ритмізації та ін, які могли немовби перекидати перебіг думки Отже, уривкоманітнувалася тропка твору, орнаменту надавалася перевага над ідеєю, стилістика виконувала не допоміжну функцію, а була самодостатньою О п зумовлювала і зміну християнського ідеалу, якому був властивий аскетичний пафос, як-от у повісті про Ісака Яскравим прикладом О п може бути уривок великодіної проповіді Кирила Турівського

Небеса освітилися скинули темні хмари як покривало, та світлим повітрям славу Господню возвищють — мовлю не про видимі небеса, а про духовні, про апостолів, що [] пізнали Господа та всю тугу забули [], Святим духом овіяні, воскресення Христове ясно проповідують

Такі тенденції простежувалися у літописах, у «Слові о полку Ігоревім», в ораторсько-повчальній прозі Кліма Смолятича, Серафона та ін, у «Молитви Даниїла Заточеника», у Києво-Печерському патерику Д Чижевський, аналізуючи цей період, помітив співвідносність творів, перенасичених орнаментальністю, із розпадом Київської Русі в ХІІ—ХІІІ ст на низку князівств О п спостергалася також в епічних творах українських письменників 20-х ХХ ст, зокрема Г Михайличенка, А Головка, Г Косинки, М Ялового, А Любченка, М Йогансена та ін, наявна і у творчості О Ремізова, Вяч Іванова, Б Пільняка Найповніше вона реалізована у ранній музичній, ритмізованій, перейнятій ліричним пафосом прозі М Хвильового, в якій фабула відіграла незначну роль, хаотична композиція була скриплена замальовками миттєвих настроїв, символічними деталями (новела «Арабески», 1927)

Орвела — давня одноголоса мінорна, довільно ритмізована імпровізована пісня, в якій речитатив орнаментований мелодикою О, поширену в південних хліборобських районах Грузії, виконували чоловіки Виокремлюють такі її різновиди, як пісня плугатаря (гутнурі), молотника (кеврулі), вяльника хліба (санавебел), пісня стодоли (калоурі) Пісню назвали за іменем язичницького бога чи хазяїна врожаю, до якого звертався виконавець Аналогічні за формою та внутрішньою будовою вірменські оровел, арорел, орол тощо Двоголосу О співвають під час орання ниви, заспівувачеві, який веде воли, підспівують погоничі

Орбнім (грец. *oros* *гора* і *опута* *ім'я*) — назва греської місцевості за її величиною, кольором, рослинністю (Чорні гори в Карпатах, Лиса гора в Києві), зоо-, антропонімами (Грицева гора, Савур-могила) Терміни-апелативи називають елементи греських масивів грива, гряда, магура, чолопок, цовб, макітра тощо У художній літературі О інколи набуває алегоричного та символічного значення Так, М Зеров, пишучи у сонеті «Pro domo» «Парнаських гір незахідне сузір'я», мав на увазі не відомі грецькі гори, а угрупов-

вання «неокласиків» та перспективу розвитку української поезії Іноді О вказує на ідеал якого прагне досягти митець «Мій недосяжний Монсальваж» (Юрій Клен)

Оротип (грец *oros* гора і *typos* відбиток) — складально-друкарська машина, сконструйована швейцарськими винахідниками у 30-ті ХХ ст Ії принцип ди був аналогічний роботі ліногипа, але замість матриць використовувались патриці, а замість відливного апарату — друкарський

Ортодоксія (франц *orthodoxe*, від грец *orthodoxos* *правовірний*) — неухильне дотримання певного канону, поглядів на мистецтво, тверда послдовність в аргументуванні власної рецептивної концепції, що є ознакою inertності мислення, неспроможності визнати нові художні вяння О притаманно пізньому народиштву, яке на початку ХХ ст втрачало своє значення, починало уповільнювати розвиток української літератури Непримиренно до явищ модернізму ставився С Єфремов («У пошуках нової краси»), його позицію критикували представники нового покоління, передусім Леся Українка, яка сприйняла її як прояв «диких бурсаччини»

Ортологія (грец *orthos* *прямий, правильний* і *logos* *слово, вчення*) — розділ науки про культуру мови, який вивчає доцільність вживання варіативних мовних засобів у діахронічному та синхронічному аспектах, усуває з комунікативного поля помилкові явища, видаючи перевагу тим лінгвістичним одиницям, що стали нормою літературної мови, збагачують її семантичними відтінками, сприяють її стильовому розмаїттю О узгоджує використання нових структурних, часових, стилістичних варіативних засобів моделювання мовної ситуації з традиційною мовною практикою, пропонує оптимальний вибір слівформ, синтаксичних конструкцій, звукової організації мовлення Ці аспекти висвітлені у студиях С Головащука «Словник-довідник з правопису та слововживання» (1989), «Словник труднощів української мови» (1989)

Орфей (грец *Orpheus*) — легендарний співець та поет із Фракії, син річкового бога, фракійського царя Еагра та музи Каллопи, який своїм співом на золотій арфі миг зачаровувати докляла, вгамувати бурі Брав участь у поході аргонавтів Коли померла його дружина Еврідка, він пішов за нею у потойбіччя, однак порушив умову Аїда і Персефони не оглядатися на дружину, доки не повернесться на світ, а тому назавжди втратив її О вбили вакханки, бо, сумуючи за Еврідкою, він не схотів брати участі у їхніх оргіях Його голова й арфа допливли до острова Лесбос, що відтоді вважався батьківщиною лірики Християни вважали О миротворцем, появу якого передбачив пророк Ісайя Міф про поета привертав увагу давньогрецьких письменників Есхіла (втрачена трагедія «Бассаріди»), Овідія («Метаморфози», книга Х), Вергілія («Георгіки», книга ІV), ренесансних (А Поліцано), барокових митців (Лі де Гонгора-і-Арготе) та поетів Нового часу (Р-М Рільке, В Брюсова, Марини Цветаєвої та ін) Леся Українка звернулася до цієї постаті у поезії «Орфеево чудо» Існують також пародії за цим міфом, наприклад опера-буф «Орфей у пеклі» Ж Оффенбаха У переносному значенні О — талановитий поет, співак

Орфізм — див **Кубізм**

Орфіки (грец. *орфіки*, від імені поета і співаця Орфея) — давньогрецькі послдовники мистичного врівнення, сформованого у VI ст до н е, нби заснованого легендарним поетом Орфеем О пов'язували з культом Діоніса, Деметри Вони використовували хлборобські ритуали, шукаючи душевного очищення О вважали тіло тюрмою душ, в якій зосереджене божественне начало Лише після смерті й багатьох перевтілень вона поверталася у свою природну стихію О, за свідченням Піндара та Платона, розвинули учення метемпсихозу (переселення душ), що пізніше доповнили піфагорійц, поглибили прихильники платонізму й неоплатонізму Особливо популярними були моделі світу, єдиного у своєму розмаїтті, різнобічного у своїй цілності, основою якої був принцип космогонії На думку Дамаскина, світотворення розпочалося з поєднання першоелементів води та землі (гюле), внаслідок якого з'явився вічно юний Хронос, що уособлював єдність протилежностей, маючи вигляд дракона з головою лева, людським обличчям, крильми Мусееви приписувється вислів, що усе походить з одного і неминуче повертається до нього Як заснавав Аполоній Родоський, Орфей «співав і розповідав, що колись небо земля й море були сполучені вєдино, але потім посварилися й розділилися» Ці мотиви стали джерелом орфічної поезії, наявні також у творчості Гесіода, Овідія та ін

Орфічна поезія (грец *орфіки* *співці Орфея* і *poiesis* *творчість*) — твори еллінської літератури, які приписували фракійському співцю, синові музи Каллопи легендарному Орфею та його послдовникам, орфікам В античності виокремлюють два періоди розквіту О п у VI ст до н е та на початку I тис н е Написані гекзаметром поезії присвячені переважно версіям теогонії («священні речі»), мотивам астрономії («Дванадцятиліття», «Календар»), міфам про Діоніса, Деметру («Про Вакха», «Чаша», «Посвята у втаємничення»), Орфея («Очищення», «Сходження Орфея в Аїд») Збереглися лише фрагменти цих текстів, іноді лише назви, як-от «Строї», «Сітка» Здебільшого їх авторами називають афінянина Ономакрита (VI ст), південнолатинських поетів Кекропа, Зофра, Орфея із Кротона та ін Дані про твори цього жанру наведені в Платона («Держава»), Аристотеля («Про душу»), Еврпіда («Іпполіт»), Аристофана («Птахи») Твори, що з'явилися пізніше, збереглися Збірник «Гімни Орфея до Мусея» об'єднувала 87 перейнятих пафосом стоїцизму гімнів, які сформувалися та поширювалися на малоазійських землях (II—IV ст) О п мала форму звертання, складалася зі вступу, насиченого епітетами заклик до бога, та короткої молитви, у ній обстоювалася модель природного та морального світу, висвітлювалася його ступеневість від всезагальної цілності до індивідуального життя Була популярною й поема «Про камені» (IV—VI ст), в якій витлумачували чудодійну силу каміння

Орфограма (грец *orthos* *прямий, правильний* і *gramma* *риска, літера, написання*) — літерне, ієрогліфічне написання слова, що відповдає правилу орфографії

Орфографія (грец *orthos* *правильний* і *grapho* *пишу*), або **Правісць**, — система правил, що регулює способи передавання мови на письмі, встановлює правила запису слів та їх значущих морфем окремо, разом, через дефіс, перенесення слів, вживання великої літери, розділ мовознавства, що розробляє

і досліджує такі правила О обов'язкова для літературного тексту, хоч письменник, виходячи з потреб художнього мовлення, може її порушувати. Порушення характерні для імпресіоністичної прози М Хвильового, в якій різні розділові знаки відіграють функцію, співвідносну з жестом «*Думає все це порожньо, а гарно, спогади та єгипетські сфінкси — для чого? а теж гарно*» («Редактор Карк»). Часто відсутність О виправдана з огляду на потреби поетичного мовлення, яке відрізняється від прозового, зорієнтованого на нормативи літературної мови

[] людиноптах думає
я колаж
штука склеєна з двох половинок
тепер байдуже що робити
хтось мене склеїв
і ніщо вже не має значення []

(Катерина Калитко)

Орфо́нія (грец *orthos* *правильний* і *epos* *мовлення*) — сукупність норм літературної вимови (правила вимови звуків у різних позиціях, слів, словосполучень та речень у мовному потоці, певних граматичних форм, особливості наголошування й інтонації), розділ мовознавства, що вивчає такі норми Української мови притаманне чітке звучання голосних звуків у наголошеній позиції, наближення ненаголошеного *e* до *и*, і навпаки, чітка вимова як у позиції перед голосними, так і в кінці слова, асиміляція, дисиміляція, спрощення в потоці мовлення у групах приголосних, милозвучність вимови

Орхестра (грец *orchestra*) — у давньогрецькому театрі — навпругле заглиблення перед сценою, де розташовувалися музики

Орхно-єнісе́йські на́писи — давньотюркські рунічні тексти, викарбувані на поховальних стелах, надгробні камені, знайдені в 1696—1722 С Ремезовим, Ф Страленбергом, Д Мессершмідтом на Єнісеї, Н Ядринцевим біля річки Орхон (1889), Є Клеменцем біля річки Тола (1897) Їх назвали за місцем знаходження, а розшифрував у 1893 данський лінгвіст В Томсен Переклад текстів здійснили В Радлов, П Меллоранський, С Малов Наймісткими текстами вважаються орхонські (VIII ст) Ідеться про Малий та Великий напис, присвячений Кюль-Тегіну, написи на честь Більге-кагана, Тонью-кука, що описували їхні подвиги Єнісейські написи (VII—XII ст) представлені епітафіями, в яких окреслено традиції поховання О-є н розглядають як історико-героїчні поеми, а єнісейські — як давні зразки епітафії Їм притаманні віршова форма, ритм, строфіка, алітерація, анафора, власний художній стиль, компоненти якого з'являються у пізній тюркомовній поезії

Освітні товариства в Україні — громадські організації, в яких брали активну участь письменники, їх метою було здійснення культурно-освітньої роботи в широких народних колах Серед них вирізнялися товариства «Просвіта», «Руська бесіда», «Харківське товариство грамотності» (1869), «Київське товариство грамотності» (1882—1907), «Київське товариство сприяння народній освіті» (1882—1918), «Товариство наукових викладів імені Петра Могили» (Львів, 1907), «Геть неписьменність» (20—30-ті ХХ ст)

Осно́ва — перший україномовний літературно-науковий місячник (Петербург, січень 1861 —

жовтень 1862, з'явився 22 числа), зінційований П Кулишем, М Костомаровим, В Білозерським (редактор) У ньому подавали матеріали і російською мовою Журнал мав розділи художньої літератури, наукових досліджень (історія, фольклористика, мовознавство тощо), критики та бібліографії, на його сторінках друкували частинами словник української мови, який опрацював П Кулиш Активну участь у виданні журналу брав Т Шевченко, якому Я Кухаренко надсилав відповідні матеріали В «О» було опубліковано сімдесят творів поета, який вважав видання «своім» Ними відкривався кожен номер часопису У журнал вмщували уривок із його «Щоденника», а також твори О Стороженка, С Руданського, Л Глбова, Ієремі Галки (псевдонім М Костомарова), Д Мордовця, О Коницького, О Афанасєва-Чужбинського, Марка Вовчка, а також молодших авторів В Мови-Лиманського, А Свидницького, П Кузьменка, В Кулика, М Чайки, М Олельковича (псевдонім М Олександровича), М Вербицького, М Номиса (Симонова) та ін На сторінках видання з'являлися і наукові студії з етнографії, фольклористики, історіографії, критичні студії представників київської Громади (П Житецький, Т Рильський та ін) Особливого розголосу набули полемічні виступи В Антоновича («Что об этом думать?», «Моя исповедь»), публікації М Костомарова («Мысли о федеративном начале древней Руси», «Ответ на выходы газеты "Glas" и журнала "Revue contemporaine"», «Черты народной южнорусской истории», «Две русские народности», «Правда москвичам о Руси», «Мысли южноруса»), П Кулиша («Характер і завдання української критики», «Простонародність в українській словесності»), його нариси про Климентія Зіновієва, І Котляревського, М Гоголя, а також «Матеріали до біографії Т Г Шевченка» О Лазаревського, «Нові матеріали до біографії Т Г Шевченка» М Чалого, статті М Максимовича, О Котляревського, П Єфименка, М Гатчука, Л Жемчужникова, М Андрієвського, М Левченка та ін У місячнику проводили полеміку з шовіністичними російським («Русский вестник») та польським («Glas») виданнями, обґрунтовували відмінність української мови від російської У журналі схвально відгукнувшись про перші спроби видання національних букварів Т Шевченка, П Кулиша, К Шейковського, М Гатчука, Л Яценка Спроба відновити журнал за редакцією поета В Іллі відбулася в 1992 за сприяння Конгресу українських націоналістів, але видання не продовжило обривану традицію На його сторінках з'явилися твори «Вічний Іван» В Міняйла, «Книга плачів» М Закусила, «Місто вітрів» (уривок) Р Андріяшика, поезії І Калинця, Валентини Отроценко, І Гнатюка та ін

Осно́ви — київське видавництво Соломі Павличко, засноване 1992 (повна назва «Видавництво Соломі Павличко "Основи"») Крім книг із різних галузей знання, друкує художню літературу у серіях «Переклади з давніх мов», «Зарубіжна класика», «Книжка голос» (озвучений роман «Володар мух» В Голдінга) Найпомітніші видання — «Калевала» (1995), «Моральні листи до Луццля» (1996) Сенєки, «Диалоги» (1997) Платона, «Любовні елегії Мистецтво кохання Скорботні елегії» (1999) Овідія, «Європа Історія» (2000) Н Дейвіса, «Мандри по святих місцях Сходу» (2000) В Григоровича-Барського, а також твори Еразма Роттердамського, Г де Мопассана, Кобо

Абе, О де Бальзака, Спрі Сови, М Фрша, С Цвейга, В Гомбровича та ін, різні антології Серед них чимало українських видань, зокрема «Аристократка» Ольги Кобилянської, «Оргія» Лесі Українки, «Держава слова» М Ореста, «Українське письменство» М Зерова, «Філософія театру» Леся Курбаса, «Рубаї» Д Павличка тощо Видано низку перекладних книг, які мають опосередковане чи безпосереднє відношення до літературознавства, зокрема наукові праці Л Вітгенштайна, Н Дюркгайма, Сімони де Бовуар, Х Ортеги-і-Гасета, М Еладе, Ж Бордьяра, Ж Дерриди, Юлі Кристевой, М Фуко, Е Саїда і т д Виходили також дослідження «Зарубіжна література» (2001), «Націоналізм Сексуальність Орієнталізм Складний світ Агатангела Кримського» (2001), «Фемінізм» (2002), «Теорія літератури» (2002) Соломї Павличко, з'явилася книга про неї «Соломія Спогади про Соломію Павличко» (2006)

Основний словниковий фонд (франц *fond*, від лат *fundus* основа) — лексична база національної мови, найстійкіша частина активної загальнонародної лексики, що є джерелом і основою літературної творчості О с ф може називатися і лексика письменника, літературної школи чи групи, стильової тенденції

Обсба — сукупність відношень між наратором (наратором) та оповіддю чи розповіддю Термін нараторології Розмежовують першоособові наративи, коли оповідач уподібнюється до персонажа, та третьоособові, коли оповідач залишається стороннім щодо нього У наративі від другої особи оповідач постає головним героєм зображуваних ситуацій та подій

Особістісно-рольовий принцип (франц *rôle*, букв список, перелік і лат *principium* основа, начало) — принцип, спільний для соціології та психології, за яким групова форма життєдіяльності людини реалізується через особистість та її соціальні ролі, тому враховується не тільки те, що і як вона робить, а й те, як її діяльність співвідноситься з діяльністю інших людей, як вони її сприймають, цінують, яким чином відбуваються складні процеси соціалізації, становлення особистості О-р п безпосередньо стосується письменства, що розвивається на основі творчості в межах певної групи, школи, угруповання, стильової тенденції, напрями, конкретно-історичної доби, збагачується оригінальними проявами кожного таланту, зокрема сприяє формуванню комунікативного артистичного поля, виявленню рольового статусу кожного автора в літературному процесі

Оссіанізм (англ *Ossianism*) — тенденція преромантизму та романтизму, започаткована поетичною містифікацією «Оссіан, син Фінгала» (1760—63) шотландця Дж Макферсона Перше її видання було анонімним — «Уривки давніх віршів, зібрані у ірський Шотландці та перекладені з гельської чи ерзейської мови» (1760), пізніше з'явилися «Фінгал, давня епічна поема» (1762) і «Темора» (1763) У творах йшлося про легендарного гельського барда (III ст н е), який ніби опсмував кельтського короля Фінгала (Фіна Маккумаха) та його побратимів Багато сучасників відзначили ліричність історико-героїчного епосу, його мрійно-меланхолійну настроєність, опис нічних красивих північної природи, сувору тропіку *сосна* — *спис, місяць* — *щит* тощо Основою неординарного твору Дж Макферсона, за висловленням І Франка — «прабатька романтичної школи», стали ірландські перекази (XII ст) та шотландські легенди (XVI ст) Він

позначився на формуванні романтизму історичної школи, викликав глибокий інтерес до минулого кожного народу, до глибин його етноментальні пам'яті Притаманне добі класицизму та Просвітництва скептичне ставлення до фольклору та пам'яток середньовічної писемності змнілося на увагу до них, освоєння і сприйняття як стимулу художньої творчості Одночасно посилюється увага до сердечних переживань людини, закладених руссоїзмом і розвинутих у період сентименталізму Свідченням популярності «Пісень Оссіана» стали численні переклади на німецьку, італійську, французьку, голландську, російську мови, явище О вплинуло на лірику Р Бернса, доробок представників «Бурі і натиску» та «озерної школи» Цьому сприяла і теорія Й-Г Гердера та його розвідка з проблем О («Уривки із листування Оссіана та пісні давніх народів», 1773) Так, Ф-Г Клопшток оголосив Оссіана германцем, Й-В Гете, використавши інтертекстуальний прийом, увів переклад твору Дж Макферсона до «Страждань молодого Вертера» (1774) О позначився також на творчості Дж Г Байрона, Ф-Р де Шатобріана, А Ламартина, В Гюго, Г Бюргера, Ю У Немцевича, А Чарторийського, А Міцкевича, Г Державина, М Карамзіна, В Озерова, В Жуковського, О Пушкіна, М Лермонтова, О Мандельштама та ін В українському письменстві під впливом цієї тенденції перебували передусім романтики, вона помітна у поемі «Словенські вечори» В Наріжного, повісті «Близнець» Т Шевченка М Цертелєв порівнював пісні Оссіана з українськими думами Іх перекладали О Навроцький, П Карманський

Останні вісті — найоперативніша форма радіомовлення та теленовін, в О в подають найважливішу інформацію про громадсько-політичне, культурне, інші літературно-мистецьке життя, що характеризується стислістю викладу, цілеспрямованим добром фактів та подій Поширеними жанрами О в є кореспонденція, замітка, виступ перед мікрофоном, інтерв'ю, лаконічний коментар, радіо-, телепортаж, радіо-, телефейлетон

Острозька біблія — перше повне видання всіх книг Св Письма церковнослов'янською мовою (1581), здійснене Іваном Федоровичем (Федоровим) та його помічниками Сеньком Сідляром і Сачком Корункою в острозькій друкарні Переклад Біблії за ініціативою князя Костянтина здійснили 42 перекладачі з давньоєврейських, латинських та грецьких оригіналів Книга обсягом до 1256 сторінок, прикрашена багатьма заставками, кінцівками, ініціалами, розпочиналася передмовою князя Костянтина Острозького про мету видання О Б, яке мало бути за основу майбутнім виданням Так, О Б в 1663 передрукували за наказом московського царя Олексія Михайловича майже без правок, однак змінивши означення *руський*, тобто *український*, на *великорусський* Нове перевидання 1751, відоме як Єлизаветинська Біблія, було визане Синодом російської православної церкви і вважалось канонічним Його текст опрацювали професори Києво-Могилянської академії Варлам Лазевський та Гедеон Слонимський Один із збережених примірників О Б зберігається у вінніпезькій колекції митрополита Іларіона, надрукований у Великій Британії у 1983 з дозволу Британського й закордонного біблійного товариства напередодні тисячоліття хрещення України-Русі

Остромірове євангеліє — найдавніша пам'ятка церковнослов'янської писемності у киеворуській редакції І і в 1056—57 з болгарського оригіналу переписав для новгородського посадника Остромира дяк Григорій, зазначивши «*Аз, Григорій Диякон, написав Євангеліє се, да хто лише напише, то не може заздрити мені, гришному Почах же я писати місяця октобрія 21, на пам'ять Іларіона, а кончих місяця мая в 12, на пам'ять Євстафія Мого же всіх почитаюцих, не можете клясти, ни исправляше почитайте Тако бо і Святий апостол Пауло каже "Благословите, а не кляните Аминь"*» Дискусійним залишається питання щодо місяця переписування пам'ятки (Київ чи Новгород) О є — пергаментний рукопис (294 аркуші великого формату), в якому вміщені вибрані євангельські читання Текст розташований у два стовпці, майстерно оздоблений ініціалами, художніми заставками (рамами), трьома мініатюрами євангелістів Іоанна, Луки та Марка Спочатку він зберігався в новгородському Софійському соборі, після завоювання Великого Новгороду Московським князівством опинився у Воскресенській кремлівській церкві, згодом (1720) — у Петербурзі У 1805 пам'ятку знайшов Я Дружинін у гардеробі покійної імператриці Катерини II і передав її до Петербурзької публічної бібліотеки О є вперше опубліковане у 1843 його дослідник О Востоков, який дав пам'ятці сучасну назву Текст перевидували факсимільним (Петербург, 1883, 1889) та фототипічним способами (Карлсбаден, 1843) Мову, структуру, художнє оформлення О є досліджували І Срезневський, М Козловський, В Щепкін, О Шахматов, Н Волков, Н Каринський, Ф Фортунатов, П Лавров, Людмила Жуковська, А Свірін

Осучаснення — наближення художньої чи критичної рецепції оригіналу до вимог сучасності за різного ступеня збереження літературно-формальних ознак, зумовленого типом його засвоєння та інтертекстуальної модифікації — запозичення, наслідування, цитування, переспів, переклад, переробка тощо Так, за мотивами відомих творів чеської письменниці В Незвал створив якісно нові п'єси «Три мушкетери», «Новий Фігаро», «Схована на сходах (за Кальдероном)», аргументуючи це так «Я пережив все, аж до характерів героїв, і надлив їх тим, що властиве людині ХХ століття — складністю духовного світу, багатоманітністю» О текстів здійснювали Б Брехт («Свята Іоанна боєн»), Остап Вишня («Запорожець за Дунаєм»), Дж Джойс («Улісс») та ін

Осхофобікон (грец. *oischophorikon*, від *oischos* виноградне гроно і *phoreb* нести) — у давньогрецькій ліриці — хорова пісня парубків, які несли виноградні гроно у донісійській процесії

Осяженіє — силепіс Термін Мелетія Смолицького

Осяння, або Інсайт, — неусвідомлюване людиною інтуїтивне осягнення істини, раптове прозріння, розв'язання творчої або наукової проблеми

«Отечественные записки» — російський місячник (Петербург, 1820—30), видання П Свinyна Таку саму назву мав журнал, що виходив у Петербурзі (1839—84) за редакцією А Краєвського (до 1867), потім — М Некрасова, М Салтиков-Шчедрин, Г Єлсєєва Відділ критики та бібліографії очолював В Белінський, який дотримувався засад натуральної школи На сторінках видання друкували твори М Лермонтова,

В Одоєвського, В Сологуба, О Кольцова, О Герцена, М Огарьова, М Некрасова, Ф Достоевського, І Тургєнева, В Майкова, С Надсона, В Гаршина, а також наукові студії О Афанасьєва, Ф Буслаєва, А Галахова, критичні статті Д Писарева, М Михайловського, О Скабичевського та ін Журнал обстоював принципи соціальної критики, наполягав на необхідності політичної, народницької заангажованості, аскетизму, жертвовності письменства, не сприймаючи його іманентної сутності На сторінках журналу також з'являлися твори Г Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, схвальна рецензія на «Кобзар» (1840, № 5), «Гайдамаки» (1942, № 5), «Тризну» (1844, № 6), «Чигиринський Кобзар і Гайдамаки» (1844, № 9—10) Т Шевченка, на альманахи «Ластівка», «Сніг», «Молодик», рецензія М Костомарова (без підпису) на «Кобзар» (1860) Т Шевченка, рецензія М Гербеля на друге видання «Кобзаря» у перекладах російських поетів (1869, № 3), відгуки на одеську брошуру «Поминок Тараса Григорьєвича Шевченку» (1879, № 7—8) О Андрєєвського тощо

Отбі-сбсі — метажанр анонімної японської літератури XVI—XVII ст., що об'єднував казки («Гати-Кацугі», «Іссумбосі» тощо), еротичні нараці («Повість про Йокубує»), буддйські перекази («Повість про трьох відлюдників»), героїчні легенди, конфуціанські притчі про слухняних дітей тощо Спільним для них є стиль та новий позитивний герой (ремісник, купець, інші городяни)

Отці церкви, або Патрісти, — церковні діячі раннього християнства, що представляли його східне (православне) і західне (католицьке) відгалуження До першої належать передусім представники кападокійської школи названий Богословом константинопольський єпископ Григорій Назанзін (прибл 330—390), кесарійський єпископ Василій Великий (330—379) та автор «Символу віри» нісський єпископ Григорій (325—394) Вони, утверджуючи і пояснюючи встановлені Нікейським собором догмати (325), зокрема щодо Св Трійці, сформулювали визначальні принципи християнського світобачення, завершили становлення христоцентричної філософської парадигми Погляди кападокійців ґрунтувалися на суб'єкт-суб'єктному, інтровертивному принципі, обстоюванні існування в істині, натомість основою концепції західних О ц (медіоланського, або міланського, єпископа Амвросія, перекладача Св Письма на латину Ієроніма Блаженного, гіпсонського єпископа Аврєля Августина) були суб'єкт-об'єктні, екстравертивні засади, спрямовані на оволодіння істинною як річчю Східних та західних О ц називають ще патристами, а їхнє вчення — патристикою До них зараховують й Атанасія Александрійського, Іоанна Дамаскіна, автора знаменитих діалогів «Шість книг про священство» Іоанна Золотоустого, упорядника «Паренетикона» Єфрема Сиріна, автора «Ліствиці» Іоанна Синайського (Ліствичника), Климента Охридського — учня слов'янських просвітителів Кирила та Мефодія та ін

Офіційно-діловий стиль (*lat officialis* посадовий і грец. *stylos* паличка для письма), або **Канцелярсько-діловий стиль**, — функціональний стиль літературної мови, що унормовує оформлення ділових паперів О-д є обслуговує адміністративно-господарську діяльність, законодавство — сфери суспільного життя, пов'язані з діловодством, звітністю й документацією Його використовують для зв'язку установ між

собою та з населенням. Головна ознака О.-д. с. — офіційність. Особливостями стилю є точність, чіткість висловлень, ясність, логічність, аргументованість викладу, стислість формулювань. Тексту притаманні стилістична однорідність, вживання усталених словесних формул, використання нейтральної лексики, застосування віддієслівних іменників, фахової термінології, канцеляризмів, штампів, уникнення особових займенників, використання складних синтаксичних конструкцій, дотримання прямого порядку слів. У ньому неприпустиме вживання експресивних висловів, питальних чи окличних речень, тропів. З погляду семантики цей стиль характеризується вольбовими імперативами, застосуванням форм наказового способу, розпорядження, прохання, приписування чинності тощо. До нього належать жанри виступу, ділової доповіді тощо.

Офбормлення — відтворення ідейно-художнього змісту книжки або періодичного видання за допомогою образотворчих засобів, а також орнаментів, використання різних шрифтів, світлин тощо. У радіомовленні і телепередачах таку роль виконує музика.

Офборт (франц. *eau forte*, букв.: азотна кислота) — різновид гравюри на металі, започаткований у XVI ст. Заглиблені елементи зображення роблять шляхом травлення поверхні металу кислотами, витравлені місця заповнюють фарбою і на спеціальному верстаті віддруковують на зволоженому папері. Одним із перших в українському граверстві О. виконував Т. Шевченко, створивши серію «Мальовнича Україна» («Живописная Украина»). Пізніше він опанував техніку акватинти, ознайомився з французьким офортним ґрунтом, винайшов деякі способи для адекватної інтерпретації твору певним О., використавши це у власних жанрових композиціях: «Дві дівчини» та «Українські дівчата». Згодом з'явилися такі його роботи, як «Притча про робітників на винограднику», «Приятелі», «Старець на кладовищі» тощо. Фаховий рівень Т. Шевченка високо оцінила Рада пetersбурзької Академії мистецтв, присвоївши йому в 1860 звання академіка гравюри.

Офсет (англ. *offset*, букв.: зміщення) — різновид традиційного плоского друку, застосований для відтворення графічних і текстових оригіналів за допомогою проміжного циліндра. Друкарські форми виготовлялися фототипічним способом на алюмінієвих, цинкових та біметалевих пластинах товщиною 0,6—0,8 мм, мали не дзеркальне, а пряме зображення. Така технологія не потребувала накладання товстого шару фарби, запобігала зношенню форми, давала змогу використовувати папір низького ґатунку.

Офсетна машина (англ. *offset*, букв.: зміщення) — друкарський агрегат, винайдений у 1904, призначений для друкування плоским способом.

Оцінювання літературного твору — етап аналітичного осмислення художнього твору, що полягає у встановленні кількісно-якісних характеристик літературного явища, фіксації, визначенні його цінності, притаманної йому як суб'єкту пізнання. Під час О. л. т. формуються відношення між суб'єктом оцінювання, твором як об'єктом оцінювання та критеріями поцінування, зумовлені смаками, ідеалами, переконаннями, дотриманням канонів чи їх запереченням. Така оцінка може збігатися з сутністю аналізованого твору, якщо реципієнт дотримується критерію об'єктивного історизму, або ж відрізняється від неї, коли на текст накладають невластивий йому ідейно-художній канон, що здебільшого притаманне провокативному літературознавству (критиці).

Очевідність — безпосередня даність істини для індивіда, встановлювана не на підставі логічних міркувань, а внаслідок споглядання, осягання. Відома чуттєва О., більше властива творам художньої літератури, та раціональна О., яку переважно застосовує літературознавство, проте жодна з них не повинна претендувати на абсолютну істинність.

Очікування — явище рецептивної психології, настанова читача (слухача) на творчість певного письменника.

Очуження (нім. *Verfremdung*) — дотримання певної дистанції між драматургом, режисером, актором та глядачем (читачем). Термін запроваджений у драматургію Б. Брехтом («Малий органон для театру», 1949). Вважається одним із визначальних для епічного театру. На відміну від одивнення О. починає не несподіване у знайомому, а раціональне, критичне бачення звичних явищ. Це характерне для інтертекстуальних зрізів творів драматурга, передусім зонгів, відомих сюжетів, які не повинні відволікати реципієнта від зображуваної інтриги. О. сприймають як антитетичне теорії вчування К. Станіславського, закорінені у концепти мімезису та катарсису Арістотеля, адже йому притаманна зорієнтованість не на емоцію, що постійно руйнується, а на розум. Будучи авангардистом, Б. Брехт у своєму епічному театрі застосовував прийоми ексцентрики, умовності, оголення авторського задуму, що сприяли усуненню ілюзії реалій.

Оюн — азербайджанський народний майданий фарсовий театр, популярний і нині.

П

Павáда — див.: Пováда.

Пáвза — див.: Па́уза.

Пагінація (лат. *pagina*: сторінка) — порядкова нумерація сторінок рукопису або книги, запроваджена венеційським друкарем Альдом Мануцієм (1449); поширилася в європейських країнах з 20-х XVI ст. У друкованому тексті П. роблять цифрами, розташованими вгорі або внизу сторінки, що надає рукописному чи друкованому матеріалу комплексної

цілісності. Застосовується також подвійна нумерація, за якої римські цифри використовують у передмовах, арабські — в основному тексті.

Пáдван (польс. *radwan*, від італ. *radwanato*: падуанський) — ліричний жанр польської поезії XVI—XVII ст., мінорні пісні з вираженням переживань, пов'язані з ренесансною італійською та французькою лірикою і народною творчістю. Мають різнотипну строфіку та ритміку.

Паджітня пісня — одна з назв купальських пісень північно-західної Білорусі, що виконувалися під час обрядових ходів молоді «пад жыта» в період від Трійці до Івана Купала. На нивах дівчата гледи винки і танцювали, співаючи пісень із рефренами («Божа наш!», «Божа мой!», «Купалаяльо», «То-то-то!»), у яких шлося про вибір нареченої, близьке весілля, символи дівочтва (рута, винок тощо) та жіноцтва (домашнє начиння). Інколи її супроводжувалася жартівливим змаганням парубків та дівчат.

Падуга — частина сценічної декорації, перша частина сцени та постійних лаштунків.

Пайграфія (грец. *pais koinhios, usykhios i grapho пишу*) — загальнозрозуміле письмо, передавання думки за допомогою сукупності графічних знаків (латина, кирилиця, арабські цифри, ноти і т. п.), що відповідають історично складеним нормам орфографії та пунктуації певної мови.

Пайдетеріон (грец. *paiduteron школа*) — різновид панеприка в античній літературі, учнівська подяка вчителю за науку. Жанр оновили новолатинські поети. Він був поширений у Краківській академії, а також у Києво-Могилянській колегії (академії). Прикладом її є «Евхаристаріон, або Вдячність» (1632), написаний вдячними студентами (студентами) цієї колегії митрополиту Петру Могили за її заснування.

Пайгніон (грец. *paignton играшка*) — короткі жартівливі вірші часто еротичного змісту. Те саме, що й забава.

Пайяда (исп. *payada песня*) — імпровізований поетичний твір пайядора, який виспівував його під акомпанемент гітари. Якщо їх було двоє, її називали контрапунктною, сприймали як агон двох співаків, один з яких визначав злободенну тему, а інший — розвивав її.

Пайядор — народний співак-імпровізатор Ла-Плати (Аргентина, Уругвай), автор та виконавець власних пайяд під акомпанемент гітари на задану слухачами або іншим співаком тему. Мистецтво її виникло в середовищі вільнолюбних гаучо під час панування європейських колонізаторів. Найвідомішим виконавцем був напівлегендарний співак Сантос Вега (межа XVIII—XIX ст.), з яким ніхто не міг змагатися і якого наприкінці життя начебо переміг диявол. Ця історія була джерелом творчості поетів Б. Ідальго, І. Аскасубі, Е. дель Кампо, Х. Ернандеса — автора поеми «Мартін Ф'єрро» (1872—79), Г. Есейсу, П. Васкеса, А. Наваса, Н. Трехо, Х. Бетінотти та ін.

Палеографія (грец. *palaios давній i grapho пишу*) — допоміжна історико-філологічна дисципліна літературознавства та історії письменства, що вивчає датовані й недатовані, локалізовані та нелокалізовані пам'ятки давньої писемності певного етносу, виявляє їхні особливості, час і місце створення. Її започаткував французький дослідник, бенедиктинець Б. Монфоко (в «Грецька палеографія», 1708). Її використовували в історії, археології, мовознавстві, орфографії, особливо текстології. Виокремлюють такі різновиди її: епіграфіка (написи на камені, металі, бересті та ін.), папірологія (на папірці, папері), кодикологія (рукописні книги), криптографія (графіка тайнопису), сфрагістика (написи на сургучевих печатках), нумізматики (на монетах). Її вивчає історію письма (Ж. Маллон, Л. Сантіфаллер, Ф. Має, П. Спунар), досліджує почерки, орнаменти, мініатюри,

клейма та водяні знаки на папері, встановлює авторство. У працях з її акцентують на особливостях графічних форм, місці й частоті вживання окремих літер на певних етапах розвитку письма. Залежно від особливостей абетки та мови об'єктів аналізу виокремлюють її шумерську, єгипетську, фінськійську, грецьку, латинську, слов'янську, вірменську, арабську, китайську та ін. Наука уточнює типи літер, ієрогліфів, систему правопису, специфіку скорочень, сприяючи розв'язанню питань з історії літератури, зокрема щодо автентичності творів чи авторства «Іліади» Гомера, увявлення про містифікацію якої спростували в XIX ст., «Слова о полку Ігоревім», довкола якого досі точаться дискусії, «Велесової книги», спровокованої П. Кулшем полеміки щодо причетності Марка Вовчка до написання «Народних оповідань» та ін. Головне завдання її полягає у з'ясуванні автентичності тексту, відмежуванні його від фальсифікації та містифікації. Задля цього використовують також світліни, рентген (вивчення палимпсестів). Нині розвивається неографія — наука про сучасні писемні тексти, які змінювали редактор або цензор. В Україні перші студії з її наявні у граматиці Лаврентія Зизанія (1596), в якій шлося про специфіку кириличного письма, та Мелетія Смотрицького (1619), який подавав своє тлумачення давньої графіки і правопису. Наукова дисципліна сформувалася у XIX ст. у працях І. Каманія («Палеографічний збірник. Матеріали з історії південноруського письма у XV—XVIII ст.», 1899 та ін.). Її засади розвинули Я. Запаско, О. Мацюк, В. Панашенко, С. Висоцький та ін., здійснюючи ідентифікацію давньоукраїнських пам'яток писемності.

Палей (грец. *palaios давній*) — пам'ятки грецької, болгарської, давньоукраїнської середньовічних літератур, зокрема збірники викладу подій Св. Письма, легенди і апокрифи. Її поділяють на історичну (перекладена у XIII ст. з грецької мови на болгарську «Книга буття неба й землі» та «Очі палійні»), що є скороченим викладом старозавітної історії до періоду царювання Давида, з апокрифічними доповненнями, але без богословсько-символічних коментарів, і тлумачну (написана, очевидно, у XIII ст. «Тлумачна палей яже на юдея»), яка видається складною композицією Св. Письма з антиюдейськими, почасті антимусульманськими випадками. У ній продовжували звинувачувати євреїв у боговідступництві, що було започатковано інвективними посланнями апостола Павла до галатян та римлян, доводили, що старозавітні події лише передбачають прихід Ісуса Христа. Крім текстів Св. Письма, у ній використані також космогонічний «Шестоднев» Іоанна Екзарха болгарського, «Фізіолог», присвячений історії людства «від Адама», з обґрунтуванням пришествія Ісуса Христа і переваги Євангелія над Старим Заветом, «Християнська топографія» Козьми Індикоплова, апокрифічні «Загги дванадцяти патріархів» тощо. Відомі також півна і коротка (стисла) хронографічні її, в яких на підставі тлумачної її та хроніки Григорія Амартола описується біблійна і християнська історія до X ст. Її поширювалася разом з Біблією, вплинула на фольклор (легенда про велета Самсона та його силу, приховану у волоссі), на давньоукраїнську літературу і мистецтво.

Паліата (лат. *palliatus прикритий, від pallium плащ*) — давньоримська віршова музична комедія плаща, започаткована Титом Макцієм Плавтом.

(прибл 250—184 до н е) на основі новоаттичної комедії («Скарб», «Хвалькуватий вояк», «Близнята», «Псевдол» та ін, збереглося двадцять творів та до ста назв) Її називали поемою, піснею, вважали, на відміну від тогати, контамінацією еллінських зразків всі дійові особи були одягнені, як греки, мали грецькі імена, зокрема, у комедія Публія Теренція Афры (прибл 190—159 до н е) «Андріянка», «Брати», «Свекруха» тощо (збереглося шість п'єс та до ста фрагментів) До цього жанру зверталися також Гней Невій, Цецилій Стацій Список найкращих комедографів наводив Волкацій Седігта («Про поетів», прибл 100 до н е) Автори вільно тлумачили оригінали, які були інтертекстуальною основою їхніх творів, натомість глядачі вимагали дотримання точності перекладу Тому в деяких прологах наявні звертання до грецьких прототипів За специфікою сценічної дії цю комедію розмежовували на статичну, динамічну та змішану, зображувані в ній переживання мали бути стриманими, розв'язка — щасливою Головними персонажами стали люди, що особлювали людські вади підступний старий, скнара-звідник, хвалькуватий вояк, хитрі раби, дармоїди (паразити), заможні гультаї-молодики та ін Такий інтертекстуальний прийом драматургів зумовлений тим, що в Римі існувала заборона на сатиру Очевидно, тому актори грали лише у масках Лише згодом з'явилася комедія тоги Термін «П» запровадив римський учений Варрон (середина I ст до н е), вживати його почали коментатор Елій Донат (III ст) та граматик Діомед (IV ст)

Палімпсест (грец *palimpseston* *зискоблення*) — рукопис на папірусі, пергаменті, з якого виведено, стерто первинний текст, щоб звільнити місце для нових записів З часом знищений напис проступав на поверхню Така практика була поширена у стародавньому світі, коли бракувало необхідного для письма матеріалу Одним із найдавніших П вважають південно-палестинський діловий рукопис VII ст до н е У ранньому середньовіччі ценці часто зшкріпали античні тексти, використовуючи пергамент для богословських нарацій З XVII ст палеографи за допомогою хімічних реактивів намагалися відновити первинний рукопис, що ушкоджувало і первинний, і вторинний тексти Лише застосування сучасної технології інфрачервоних променів дає змогу адекватно їх відновити Так віднайшли раніше невідомі твори Цицерона, Тита Лівія та ін Прийом П поширений у літературній практиці постмодернізму Так, французький учений Ж Женнет у книзі «Палімпсести Література у другому ступені» (1982) запропонував класифікацію взаємодії текстів Він визначив інтертекстуальність як наявність в одному творі двох чи кількох текстів у вигляді цитат, цитатонів, алюзій, ремінісценцій, плагіату, окреслив паратекстуальні функції заголовка, передмови, післямови, епіграфу, метатекстуальність (коментарі та критичне посилення на відповідний претекст), гіпертекстуальність (квінти, пароди тощо) та архітекстуальність, тобто жанровий зв'язок текстів Іншого значення поняття «П» надавали Надія Світлична — упорядник збірки «Палімпсести» (1986) В Стуса та автор передмови до видання Ю Шевельов Вони вбачали у назві «Палімпсести» відповідний ключ прочитання Стусової поезії, який властиве напруження екзистенційного вибору у світі абсурду, незнищенність ества поета

Палінгенеза (грец *palin·genosis* *знову, ще раз і генезис походження*) — жанр на межі літератури, філософії та науки, започаткований Х Боннетом («Палінгенез філософії», 1769), в якому виокремлено два різновиди — природничий та історичний Якщо у XVIII ст його пов'язували з громадянським дискурсом, то за доби романтизму в ньому домінувала історіософська проблематика, закорінена в інтертекстуальний пласт Біблії Жанр був представлений переважно віршованою прозою, видіннями у вигляді афористичних висловів, які відтворювали еволюцію людства та окремого народу

Паліндром (грец *palindromos* *біжу назад*), або **Перевертень**, — віртуозна віршова форма, в якій певне слово (*тут, потоп* та ін) або віршовий рядок можна читати зліва направо і навпаки при збереженні змісту П відомі у світовій літературі здавна, особливо поширені в Китаї Випробовували цю форму римські поети Порфирій Оптаціан, Децим Магн Авсоній та ін В Україні до П, що визначав інтелектуальні можливості версифікаційної практики та естетичний смак автора, зверталися поети барокової доби Іван Величковський називав П раком літеральним

Анна во дар бо ім'я мі обрадована,
Анна дар і мні син мпра данна,
Анна мі мати і та мі манна
Анна пита м'я і мати панна []

Сучасні поети не часто використовують П, які здебільшого трапляються в доробку поетів «Геракліта» (М Мірошниченко, А Мойсієнка, В Лучука та ін), набуваючи складних форм, наприклад у «Сонеті» (сонетоїді) А Мойсієнка

А коло тні — толока
У тон шипшин бубниш пишноту
А крок осох осокорка,
А тонко римами рок-нота
Меча гукала кугачем
Арену — римами рун ера
Е, четвертили Рев тече
І рев — де нурт! Я тру не двері
Шедевру мур у мур ведеш
Він О, тре маки камертонів!
Жде то кого богокортедж?
Він — ока зим а ми — законів
На крах — аркан, на крах — аркан
Мак ніжно сам, а сон — жінкам

П можуть використовуватися і в інших строфічних формах, наприклад «Циклічні газели» кримсько-татарського принца Шагін Герая, традицію якого творчо переосмислювали Ю Кандим, Т Керім Найбільший за довжиною П (3333 літери) належить І Лучуку («Епос і досі сопе») Вірш «Ліки вод» А Мірошниченко можна читати від початку твору до кінця й у зворотному напрямі як дзеркально симетричний текст Наталя Чорпуга застосувала віршове обрамлення у вигляді ратуші («На ратуші таран»), розраховане на горизонтальне і вертикальне прочитання водночас І Іов вдавався до П у вигляді абракадабрії («Абракадабра — верба да корба») Його доробку притаманні такі поетичні відкриття, як «Ісус — ус!», «Вік табу у батьків», «Вір і в згріив» тощо Зрідка трапляються й П-романи, як-от «Чар-Драч» (майже чотири друкованих аркуші, 2006) О Шарварка Близькою до жанру П є анаграма

Палінодія (грец *palinodia* відмова від своїх слів) — спокрутувальний вірш, поширений в античній поезії, присвячений перегляду того, про що раніше йшлося. Започаткував жанр давньогрецький поет Стесіхор із Сицилії (прибл. 600 до н. е.), який у своїх поемах «Єлена» та «Руйнування Трої» засудив викрадення Єлени, зобразив її подружню зраду, яка спричинила Троянську війну. За легендою, автора цієї версії невдовзі осліпила Афродіта. Він прозрів тільки після того, як довів, ніби троянці полонили не дружину Менелая, а її тинь. Така практика характерна й для творчості інших авторів дидактичної поеми «Запобігання любові» (I ст. до н. е.). Овідія можна сприймати як П. його ж «Науки любові» (прибл. 20 до н. е.). Досвід античних поетів перейняли письменники пізніших часів. Так, Дж. Чосер, зобразивши зрадливу Хрестиду у поемі «Трої та Хрестіда» (прибл. 1385), через два роки реабілітував жінок у «Легенді про славних жінок».

«Палінодія, ілі Книга оборони кафедральної святої апостольської східної церкви і святых патріархів, і о греках, і о россах християнах» — останній твір представника полемічної літератури Захарія Копистенського, написаний у 1620—22, але не опублікований. Великі уривки з нього увійшли до «Книжциці», складеної на початку 40-х XVII ст. ігуменом київського Михайлівського Золотоверхого монастиря Нафаналом. Пам'ятка була передрукована у московській «Книзі о вері» (1648), відома розкольникам Захарія Копистенського спростовувала положення унагніт, сформульовані «отступником», «облудником», «шпартгалом» Левом Кривою («*Obrona jedności cerkiewnej*», 1617) ніби Ісус Христос залишив своїм спадкоємцем лише апостола Петра, від якого владу перейняли римські папи, що Київська Русь прийняла християнство тоді, коли не було ще розколу на католицьку та православну церкву, що на Флорентійському соборі руські митрополити підтримували об'єднання церков. У чотирьох частинах свого твору Захарія Копистенський наголошував, що повноваження апостола Петра були не вищими, ніж в інших апостолів, ієрархічні права єпископів римської та грецької конфесій не мали якихось переваг, прийняття християнства за киеворуської доби зумовлене безпосередніми контактами русів та візантійців. В останньому розділі йшлося про еволюцію церковного життя в Україні-Русі, особливу роль Костянтина Острозького в захисті православ'я. Автор виявив значну ерудованість, що засвідчують інтертекстуальні зриси його твору, які відсилають реципієнта до текстів Св. Письма, теологічної, агіографічної, полемічної літератури. На його переконання, «мерзенна» унія, «*которую юж ся народ Роский зо всего сердца бривил*», роз'єднала людей («*што перед тым приятель, то нын вороги*»). Народ наворотити на унію — однаково, що «*з кременя воду витискати!*». Звертаючись до історичного минулого «*росів*», апелюючи до постаті апостола Андрія та його пророцтва на київських горах, Захарія Копистенський наголошував «*И завше той народ яфето-роский славенский был неусмирный и волный и незгодованный*», з його «*потужністю рицарською*» рахувалися греки та римляни, його славу продовжують запорозькі козаки, які стали «*живим и движущимся муром и баштами оборонными*» під Хотиним під час битви 1621. У цьому творі не були використані особливі зображаль-

но-виражальні засоби, лише інколи наратив пожвалювали пряма мова й риторичні запитання.

Палітра (франц. *palette*, букв. *лопатка*) — тонка дощечка, інколи металева, фарфорова чи пластмасова пластина, на якій маляр змішує олійні фарби для утворення потрібного відтінку. Поняття часто вживають у переносному значенні для характеристики зображально-виражальних засобів письменника, його стилю тощо (багата чи бідна П.).

Палітурка — естетично оформлена цупка обгортка книги, яка надає виданню поліграфічної цілості, запобігає передчасному зношуванню. На ній містяться заголовні дані видання, оздоблювальні орнаменти тощо.

Пальомник (лат. *palma*, букв. *долоня*) — прощанин, який відвідав місця (Єрусалим, Палестина, Галлея тощо), пов'язані з життям Ісуса Христа, і як доказ приніс звідти гілку пальми. Див. **Прочанська література**.

Пальомницька література — див. **Прочанська література**.

Пальмета (франц. *palmette* *пальмочка*) — орнамент у вигляді стилізованого пальмового листа.

Памфлет (англ. *pamphlet*, від грец. *pam* *все і phlego* *палю*) — невеликий за обсягом сатиричний публіцистичний твір на злободенну тему, що в різкій звинувачувальній формі викриває певні явища громадського та політичного життя. Утворений від назви популярної комедії «Памфілус» («*Pamphilus seu de amore*», XII ст.). Тенденційність П. має на меті вплинути на громадську думку. Він може стосуватися не лише соціальних явищ, а й літературних, набувати публіцистично-сатиричного або художньо-сатиричного вигляду, але завжди виконує агітаційну функцію. Йому притаманні виразна афористичність, використання елементів ораторського мистецтва, експресивність висловлень, іронія, згущена до сарказму сатира, прийоми художньої типізації. Позиція автора у П. чітко окреслена. Твори цього жанру, в яких зумисно спотворені факти, окарікатурена дійсність та опоненти, грубо порушені принципи етики, називають пасквілями. Такими, зокрема, є твори Ю. Смолича, Т. Мигалія, Я. Галана, В. Беляєва, П. Козланюка, Ю. Мельничука, О. Полторацького та ін., спрямовані проти національно свідомих українців, проти християнського вирвчення тощо. Жанр П. започаткований у період античності (філіппіки Демосфена, IV ст. до н. е., Менніпова сатира, III ст. до н. е., твори Сенеки, Тацита, Варрона, Лукіана Самосатського та ін.), до нього зверталися Дж. Боккаччо (поема-видіння «Ворон», 1454—55), автор паскиад П. Аретіно (XVI ст.). Жанр остаточно сформувався за доби Реформації (проповіді моравських братів Ржегоржа та Лукаша, єпископи М. Лютера, «Корабель дурнів» С. Бранта, «Похвала глупоті» Еразма Роттердамського, «Листи до темних людей» У. фон Гуттена, Г. Буша, К. Рубіана та ін.), хоча термін значно раніше запровадив у творі «Філобіблон» (1344) англійський церковний діяч В. де Бері. П. розвивали Дж. Мільтон («Ареопагітика», 1644), Б. Паскаль («Листи до провинціала», 1656—57), Д. Дефо (віршова сатира «Чистокровний англиць» 1701, «Найкоротший спосіб розправи з диссидентами», 1702, «Гімн ганебному стовпу», 1703), Дж. Свіфт («Казка бочки», 1704), Вольтер («Філософські листи», 1753), Д. Дідро («Жак-фаталіст», 1773), А. Шенє

(«Звернення до французького народу про його справжніх ворогів», 1790), Е. Сю («Листи людини-мухи панові префектові поліції», 1826), К. Гавлічек-Боровський («Кутногорські листи», 1851), В. Гюго («Наполеон Малий», 1852), К. Крас («Зруйнована література», 1897), Е. Золя («Я звинувачую», 1898), Л. Толстой («Не могу молчать», 1908), П. Моран («Я спалюю Москву», 1924), Г. Манн («Зненависть», 1933), Л. Селін («Дрібниці для погрому», 1937), М. Дінеску («Пиятика з Марксом», 1996) та ін. Об'єкт сатири у П. значно ширший, ніж у близькому йому жанрі фейлетону. Памфлетна традиція українського письменства відома з часів полемічної літератури від Івана Вишенського до Михайла Андрулі (кінець XVI — початок XVIII ст.), продовжувалася й пізніше, зокрема у творчості І. Франка («В такі хвили»), О. Маковая («Як Шевченко шукав роботу»), Лесі Українки («Голос однієї російської ув'язненої»), С. Єфремова («Під обухом: большевики у Києві»), М. Хвильового («Камо грядеши», «Думки проти течії», «Апологети писаризму», «Україна чи Малоросія?»), Остапа Вишні, Є. Дудара та ін. Відомі також поеми-П. на радянську дійсність («Іван Біда — герой труда» І. Багряного), на абсурдні пострадянські реалії, з якими зіткнувся колишній вояк УПА Грім, намагаючись довести позбавленим національної свідомості бюрократам своє право на життя на рідній землі («Грім» Р. Пастуха). Іноді П. вживається як метажанр, може мати форму трактату («Лист про сліпих для повчання зрячих» Д. Дідро), епістоли («Лист до Гоголя» В. Белінського), поеми («Німеччина. Зимові казки» Г. Гейне), вірша («Патріота» В. Самійленка, «Крамола» М. Драй-Хмари), фарсу («Фюрер» О. Толстого), роману («Незвичайні пригоди Хуліо Хуреніто та його учнів» І. Еренбурга), п'єси («Хуліо Хурина» М. Куліша), літературного апокрифа («Олександр Великий» К. Чапека), антиутопії («Ферма звірів» Дж. Орвела), кінороману («Сказ» В. Фольварочного) тощо.

Пам'ятка писемності (англ. *memoir*, нім. *Memoiren*, франц. *mémoires*) — назва писемних текстів давнього періоду української літератури. У них зафіксовані події доби, описані причетні до них особи. П. п. часто виконували утилітарну функцію, обслуговували інтереси можновладців чи церкви. Частина художніх фабул (легенд, повістей, дружинного епосу тощо) у таких текстах незначна. Тому П. п. не вважають іманентними літературними творами. Їх можна охарактеризувати як міфоцентричні твори, зокрема коли йдеться про гіпотетичні «Послання оріян хозарам» чи «Велесову книгу», питання автентичності яких спричинили гострі наукові дискусії, та християнські тексти, що охоплюють великий масив жанрів, запозичених із Візантії та Болгарії. На їх основі поступово формувалася кирилична, глаголична давньоукраїнська писемність. Найдавнішими її зразками були післямова дякона Григорія (1057) до Остромирового євангелія (1056—57), підпис 1068 королеви Франції Анни — дочки Ярослава Мудрого (так званий Тмутараканський камінь), післямова дяка Івана до Ізборників Святослава 1073 та 1076, графіті на стінах собору Св. Софії у Києві, написи на берестяних грамотах тощо. До значних за обсягом текстів належать Остромирове євангеліє, Ізборники Святослава, Архангельське євангеліє (1092), Путятина Мінея, Синайський патерик, Кондакар (збірник церковних піс-

нествів) межі XI—XII ст., Пандекти Антіоха, Чудівський Псалтир, Слова Григорія Богослова, хроніки Григорія Амартола тощо. Усі вони виявилися перекладними; поруч із ними з'являлися і окремі оригінальні твори, як-от «Слово про Закон та Благодать» київського митрополита Іларіона, «Съказание и страсть и похвала [...] Бориса и Гліба», «Житіє Феодосія Печерського», що збереглися у складі Успенського збірника (XII — початок XIII ст.). З XII ст. відомі грамоти київського князя Мстислава Володимировича та його сина Всеволода новгородському Юрієвому монастирю (прибл. 1130), напис на чарі чернігівського князя Володимир Давидовича (1136), «Руська правда» — збірник законів, відомий у списку 1282, запис про Боянову землю на стінах Софійського собору у Києві. До П. п. належать також Повість минулих літ, що збереглася у складі Лаврентійського кодексу (1377); Київський та Галицько-Волинський літописи, віднайдені в Іпатіївському списку (1425), які сприймають нині як важливе інформаційне джерело києворуської доби з фрагментами фольклорних та літературних текстів; «Ходіння Данила, ігумена землі Руської» (1106—07). На межі документального та художнього стилю перебуває «Моління Данила Заточника». Яскравими зразками ораторсько-повчальної прози видаються оригінальні казання Кирила Турівського, яким властива розвинута тропіка. Достеменним літературним твором вважається анонімне «Слово о полку Ігоревім», дискусія довкола якого була зумовлена питанням про автентичність тексту. У XIII ст. з'являється значна кількість перекладних пам'яток, переважно євангелій: Галицьке (1266), Євсевієве (1283), Оршанське, Холмське, Лавришівське тощо. З'явилися Апокаліпсис із тлумаченням Андрія Кесарійського, Кормча книга (1284), Службеник Хотинського (межа XII—XIII ст.), «Ліствиця» Івана Ліствичника, Житіє Сави Освященного і т. д. У XIV ст. поширилися писані давньоукраїнською мовою грамоти Великого князя литовського, польських королів, молдавських господарів, що мали юридичне та політичне значення, земські статuti Казимира Великого і Владислава Ягеллона (середина та кінець XV ст.). Четві мінеї, перекладені у Києві, збережені у білоруському списку, датовано XV ст. Тоді ж з'явилися переклади на церковнослов'янську мову з елементами давньоукраїнської Писень над піснями (з коментарем), пророчтва Даниїла, Приповістей Соломона, книги Плачу пророка Єремії, Книги Есфір, Псалтиря. Особливо цікавими для філологів є Лаврське євангеліє та Київський Псалтир 1397, що були надруковані Швайцполтом Фіодем (ймовірно, Святополком Хвилью) у Кракові (1491). П. п. XVI ст. представлені багатьма грамотами та ін. діловими документами, ораторсько-повчальною прозою (учительні євангелія, зокрема Нягівські повчання). Берестейська унія (1596) спровокувала появу полемічної літератури, яка домінувала в письменстві упродовж наступного століття. Окремо розглядають прагматичні граматики Лаврентія Зизанія, Мелетія Смотрицького, Памва Бериди. Наприкінці XVI ст. з'явилися тексти давньоукраїнською книжною мовою, передусім «Казаньє святого Кирила патріарха ієрусалимського о антихристі» (1596) Стефана Зизанія, «Книжиця» (1598), написана в Острозі. П. п. XVII—XVIII ст. створювалися у контексті бароко. До них, крім ділових документів та геть-

манських універсалів, належать твори поемічної літератури, традиційні, козацькі та монастирські літописи, ораторсько-повчальна проза, перекази Св Письма, апокрифи, житий тощо Поступово П в витісняються художніми творами різних жанрів (шкільна драма, курйозні вірші, емблематичні вірші, поетики тощо) Текстами пам'яток цікавилися дослідники, що зазвичай мають багатотомні публікації в «Архиве Юго-Западной России», в «Актах, относящихся к истории Южной и Западной России» З 1961 при Інституті мовознавства ім О Потебні АН УРСР започаткована серія «Пам'ятки української мови», в якій були видані «Лексикон словенороский» Памва Беринди (1961), «Лексис» Лаврентія Зизанія (1964), «Українські граматики XV ст» (1965), «Словник української мови» П Билецького-Носенка (1966), «Вірш Приповісті посполити» Климента Зиновієва (1971), «Грамоти XVI ст» (1974), «Грамматика» Мелетія Смотрицького (1976), «Грамматика словенська» Лаврентія Зизанія (1980), «Ключ розуміння» Іоанія Галатовського (1985), «Приватні листи XVIII ст» (1987), «Волинські грамоти» (1995) тощо Низку публікацій П п здійснили Інститут літератури ім Т Шевченка НАН України, Інститут історії НАН України, Інститут археографії та джерелознавства НАН України, в еміграції — О Горбач та Г Роте (Німеччина) Нині Інститут українських студій Гарвардського університету видає серію «Гарвардська бібліотека давнього українського письменства»

«Пам'ятна книжка Саратівської губернії на 1872 год» — фольклористичний збірник (Саратов, 1872), один із розділів якого, «Малоруські пісні», мистив цінний матеріал українського мелосу, записаний С Іллямнарським у Баладді Аткацького повіту (51 пснтя та п'ять колядок і щедривок)

Пам'ятник — скульптурний чи архітектурний твір, що увічнює видатну особу або важливу історичну подію Його різновидами є монумент, надгробок У XIX ст почали з'являтися присвячені письменникам монументи з мармуру, граніту чи бронзи, іноді з фігурами персонажів їхніх творів Одним із перших П вважаються П М Ломоносову в Архангельську (1832), виконаний скульптором І Мартосом (М де Сервантесу, створений у 1835 у Мадрид (скульптор А Сола), в 1915 з'явився ще один П цьому іспанському письменнику (скульптор Л Куло Валера) У 1839 в Штудгарті було відкрито монумент В Шиллеру (скульптор Б Торвальдсен), у 1844 у Франкфурті-на-Майні — Й-В Гете (скульптор Л Швантгелер), в 1857 у Веймарі, перед місцевим театром, — обом письменникам (автор Е Рчель) У 1859 у Швейцарії на скелі, що здіймалася над Фірвальдштеттським озером, було відкрито незвичайний П з написом «Ф Шиллеру, свпцію Тилля Споковичні кантони» У 1844 з'явився монумент М Карамзину у Сибірську (скульптор С Гальберг), Г Державину (1847, автор невідомий) у Казані, І Крилову (1855) в Літньому саду Петербурга (скульптор П Клодт) У 1870 в Парижі у сквері Монж встановили П енциклопедисту Вольтеру (за моделлю А Гудона), а згодом йому ж — у сквері Шампньйон (1960, скульптор Л Дрив'є), а також Д Дідро (1885, робота Ж Готрена), Г-К Андерсену в Корольовському саду Копенгагена (1880, скульптор А В Соб'ю), О Пушкіну в Москві (1880, робота А Опекушкіна), К Гольдони у Венеції (1883, скульптор А даль Дзотто), Жорж Санд у Ла-

Шатрі (1884, скульптор Е Мйє) У 1888 у Стратфорді-он-Ейвоні з'явилася монументальна група, що увічнила В Шекспіра та героїв його п'єс (автор Р С Говер) У грецьких містах Міссолунг та Афіни постав П англійському поету Дж Г Байрону Монумент Данте Алігері у тозі з лавровим вінком на голові, з книгою в одній руці (Трієнт, 1896) виконав Ч Дзоккі У 1897 на одному з майданів Парижа було відкрито П О де Бальзаку (скульптор О Роден), автору «Людської комедії» У 1898 у Краківському передмісті Варшави з'явився П поету А Міцкевичу, на якому викарбувані слова «Адаму Міцкевичу Крайни» (скульптор Ц Гудебський) Згодом монументи польському поету з'явилися у Львові (робота А Попеля) та в Парижі (скульптор А Бурдель) Один із П Е Золя встановлений у 1908 у передмісті Парижа (скульптор Е Дерре), а інший (1924) — у самій столиці на авеню Золя (робота К Менье та А Шарпантьє) Хоч Ч Діккенс не схвалював такої практики, його увічнив у Філадельфії (1901) скульптор Ф Едвін Елуелл, а Б Бернсон (1898) та Г Ібсену (1899) П були встановлені за життя (автор С А Сіндінг) На початку XX ст Г Гейне поставили монумент на рейнському пароплаві «Лорелай», тому що кайзер Вільгельм II заборонив встановлення скульптурних творів на майданах міст Л Анценгруберу разом з його героєм Гансом у 1905 було зведено П у Відні за моделлю І Шерпе, у 1909 — М Гоголю у Москві (скульптор М Андреев), у 1927 — Л Толстому у Москві (скульптор Г Новокрещенова), а в 1957 — ще один П (скульптором якого був А Кибальников), О Пушкіну (1958, робота М Анкіушина), В Маяковському — у Ленінграді (1959, скульптор А Кибальников) Багато П було встановлено Т Шевченку Найвідоміші з них розташовані у Полтаві (1925, скульптор І Кавалеридзе), у Харкові (1935, скульптор М Манізер, архітектор Й Лангбард) у міському парку на вулиці Сумській, у Києві (1935, робота скульптора М Манізера та архітектора Є Левінсона) у Шевченківському парку біля Київського національного університету ім Тараса Шевченка, у Каневі (1939, скульптор М Манізер, архітектор Є Левінсон) на могилі Т Шевченка, у канадській провінції Онтаріо, неподалік від Торонто (1951, скульптори М Вронський, О Олійник, архітектор В Гнєзділов), Мукачевому (1952, скульптор С Рихва, архітектор Є Дзіра), у Донецьку (1954, скульптори М Вронський, О Олійник, архітектор В Шапаренко), у Моринцях (1956) та Кирилівці (1957, скульптори М Вронський, О Олійник, архітектор О Заваров), у Корсунь-Шевченківському (1960, скульптори М Вронський, О Скобликов), у Москві (1962, скульптори М Грицьок, Ю Синькевич, А Фуженко та архітектори А Сницарев, Ю Чеканюк), у Нью-Йорку (скульптор В Бородай, архітектор А Ігнатенко), в Ашгабаді (1972, скульптор М Лисенко, архітектори А Ігнатенко, А Ахмедов) та ін містах і селах

Пам'ять — процес відображення, закріплення і збереження інформації, а також впізнавання її відтворення запам'ятованого Залежно від змісту матеріалу, який людина запам'ятовує, виокремлюють такі її різновиди моторна (рухова), словесно-логічна, образна, емоційна П Якщо за ознаку класифікації обирають час збереження матеріалу, то пам'ять характеризують як сенсорну, короткочасну і довготривалу Залежно від мети діяльності її поділяють на

мимовільну і довільну, а за рівнем усвідомлення запам'ятовуваного матеріалу виокремлюють П. смислово у механічну. П. представників різних фахових спрямувань має свої особливості. Так, у вченого домінує логічна, у митців — емоційна, образна П. Цим поняттям називають і минуле, задокументоване різними пам'ятками писемності, словесно-художніми засобами, мистецькими й позамистецькими ідеями та концепціями, формами культури, звичаїв, побуту, історії. Так, героїчний опис присвячений міфічним та історичним подіям, що вже відбулися. Завдяки П. кожне покоління передає свої знання наступному. Втрата історичної та етногенетичної, власне культурної, П., традиції, спадкоємності може призвести до катастрофічних наслідків. М. Бахтін розглядав П., зіставляючи «малий історичний час» (сучасність письменника) та «великий історичний час» (літературна спадщина), адже значні твори немовби «готуються віками, і в час їх дозрівання збираються лише зрілі плоди тривалого та складного процесу творення». Ф. Шлейєрмахер зауважував, що дослідник зі своїми намірами не вільний від попередніх набутиків та аналогів. Тому письменник за будь-яких умов використовує інтертекстуальну основу. Особливо важлива П. в усній творчості, сприяє усталенню її традиційних форм та забезпечує їх відтворення з можливими варіаціями. Носії фольклору відзначаються високим рівнем точності відтворення тексту. За допомогою П. на теренах літератури фіксують пам'ятки писемності, а також цінні художні твори.

«Пам'ять жанру» — типологічна змістовність жанру в процесі його історичного функціонування та набування значення внутрішнього канону у перспективі «великого історичного часу». Термін запроваджений М. Бахтіним («Проблеми поетики Достоевського», 1963, «Питання літератури та естетики», 1979), який виходив із потреб розвинутої історичної жанрології, з усвідомлення «теренів ціннісного сприйняття та зображення світу». Будучи історично відносним поняттям, «П. ж.» зберігає сліди походження жанру з архаїчного ритуалу та міфічної моделі світу, що поступово втрачали свою актуальність. Пізніше міф відіграв роль ідеологічної парадигми минулого, а ритуал набував рудиментарного його вигляду, постійно виявлявся в різних конкретно-історичних ситуаціях, стаючи не лише алюзією на колишні цінності, а й містять можливість нового їх відродження. Наприклад, романтики, заперечуючи суворі канонічні нормативи та ілюзійно-міметичні засади класицизму, поновлювали жанрові набути середньовіччя, водночас жанровий норматив поступився авторській модальності. Однак жанр і надалі залишається одним із центральних складників літературної дійсності, бо, «живучи сьогоднішнім, завжди пам'ятає свою минувшину, свої джерела», розкривається у подвійно цілісному співвідношенні, стосуючись власне жанру, «логіки жанру», «жанрової сутності», і водночас постає «об'єктивною формою» збереження традицій письменства. Чим вищого ступеня реалізації своїх можливостей досягає жанр у просторі «великого історичного часу», тим виразніше окреслюються його архаїчні ознаки. Тому за постромантичної доби посилюється художня форма світоглядної змістовності жанру, відповідна доцентровій моделі світу, яку розбудовує кожен митець. Так, меніппея, що з'явилася в період кризи мі-

фологічного світосприйняття, стала, на думку М. Бахтіна, основою поліфонії прози Ф. Достоевського. Особливо актуальним було звернення до «П. ж.» в період модернізму, а в просторі постмодернізму вона постає як концептуальна настанова на гру з художніми формами, вияв опосередкованого визнання онтологічної усталеності світу. М. Бахтін розглядав «П. ж.» в аспекті історичної поетики, зауважуючи, що йдеться не про сутнісну жанрову категорію, а про дефініцію, що потребує виходу за межі традиційно-риторичного означення, на перетин літературної та позалітературної дійсності.

Панд (перс.: *повчання*) — метажанр середньовічної перської і таджицької літератури, моралізаторські прозові і віршові твори, в яких містилися не пов'язані за змістом поради, сентенції щодо різних аспектів життя. Його твори зафіксовані у пехлевійській літературі III—VII ст. Найвідоміший твір П. — «Насигат-наме» заяридського державця Кей-Кавуса (XI ст.), інша назва якого — «Кабус-наме». П. часто був об'єктом пародіювання, як-от «Сто порад» («Сад панд») персько-таджицького сатирика Убеїда Зоконі.

Панджі — цикл яванських епічних казань доби розквіту імперії Маджапагіт, сформований у XVI ст., який невдовзі поширився у літературу народів Малайського архіпелагу, Сіаму та Кампучії. В основу П. покладено оповідь про царевича Іну Кертапаті, його сестру та дружину Чандру Кірану, які розлучилися за волею богів і знову зустрілися після важких мандрів та випробувань, що випали на їхню долю. Значне місце у творі посідають солярні та лунарні мотиви. Сюжети циклу спочатку використовували у сценаріях (лаконах) традиційного лялькового театру (ваянг гедок), театру масок (ваянг топенг), потім вони зазнали літературного оброблення й поширилися у рицарських романах.

Панегірик (грец. *panēgyrikos logos*: *урочиста промова*), або **Похвала**, — надгробне слово у давніх греків, що звеличувало покійника. Пізніше так називали відомий з V ст. до н. е. поетичний жанр (енкомій), у якому під час велелюдних святкувань вихваляли чи уславлювали визначну подію, певну особу. Вперше у 380 до н. е. поняття «П.» вжив елліський письменник та ритор Ісократ у ритмізованій промові на честь Афінів під час Олімпійських ігор того ж року, закликаючи греків до боротьби з персами. До цього жанру вдавалися передусім софісти (Горгій, Лісій та ін.) на публічних церемоніях, Олімпійських іграх тощо, протиставляючи свої похвальні промови інвективі. Вживали його навіть у парадоксальному вигляді, як-от «Похвала Бусирісу», міфічному царю-злочинцю, але здебільшого застосовували для прославлення можновладців: Александра Македонського, римських («Панегірик Траянові» Плінія молодшого, прибл. 100 до н. е.; три віршованих П. імператорові Гонорію поета Клавдіана тощо) та візантійських імператорів, хоч могли похвалити жінку, країну, місто, предмет, вино. За доби історика Фукидіда (V ст. до н. е.) П., зокрема в епідейктичних промовах, набув вигляду надмірних, почасті фальшивих лестощів, а пізніше сатирик Лукіан Самосатський написав на цей жанр пародію «Похвала мусі». Незважаючи на це, П. залишався популярним, його особливості вплинули на поезію Горація, Овідія, ораторську прозу Цицерона, історичну прозу Корнелія Тацита («Біографія Агрико-

ли») Збереглося зібрання «Дванадцять латинських панегириків» (IV ст н е) П притаманний усім давнім літературам — єгипетській, шумерській, вавилонській, перській, китайській, індійській Так, у єгипетській писемності кінця III тис — початку II тис до н е П представлений у вигляді гмнів богам (наприклад, Озірису) та вельможам, фараонам Поширювалися навіть автопанегирики, як-от перські написи Ахемендів У давньокитайській літературі твори жанру вживалися з середини XII ст до н е едикти, звернення до народу з вираженням монаршої волі (гао) «Книга пісень» (XI—VI ст до н е) містила вже власне П Твори цього жанру набули класичної форми в давньоіранському письменстві, зокрема в «Авесті», де вміщені кілька величальних гат Розвиток П характерний для класичної поезії мовою фарсі (X—XI ст) Арабська поетика X—XIII ст виробила свої, відповідні П, поняття «мадх» і «касида», які використовували палацові поети (Рудаки, Анварі, Сааді та ін), звеличуючи можновладців Поширювалися також П Аллаха та пророкам, зокрема у доробку Насіра Хосрова (XI ст) Засновник перської поезії Рудаки (X ст) започаткував славі державцям, обстоював ідею «справедливого царя» (касида «Мати вина») Гакані, Захір Фар'ябі та ін засуджували палацових поетів, іронічно називали хвалькувату касиду «фахрія» (похвала), але і самі вдавалися до неї Натомість представники дервішсько-суфійської поезії, які аполотизували «своє убоге рам'я на протиугав шахській короні», присвячували газелі тільки Аллаху П, починаючи від Гасана Газнійського (XI ст), використовували з утилітарною метою, аби привернути увагу покровителя до певного автора Згодом ця тенденція зазнала кризи, замінившись на епігонство, касида набула суто формальних ознак (касида-і-масну, тобто штучна касида), спричинила низку пародій, наприклад прославлення страви в одах Бусгака (XIV—XV ст), вихвалювання ремісників, як у доробку Сайідо Насафі (XVII ст), стала особливістю історичних хронік Бірманське письменство також мало свій П, різновидами якого були монгун, що нагадував касиду, характеризувався вишуканістю зображально-виражальних засобів, а також проуо, тобто звеличення Будди За доби середньовіччя П використовували для прославлення отців церкви, духовних подвижників, благочестиве життя яких описане в агіографіях, гімнографії Твори цього жанру поширились у літературах доби Відродження, класицизму й бароко, зокрема у творчості Ж Б Боссюе, Ж Б Масійона, М Ломоносова Славлячи тогочасних можновладців чи меценатів, автори порушували у своїх творах і злободенні проблеми Часто з'являлися пародії на жанр, наприклад «Похвала Глупоті» Еразма Роттердамського, «Похвальне слово до грошей» фон Деккерса П яскраво виражений у польській поезії творчість А Кшицького, К Яницького, Я Кохановського, А Морштина, І Красицького, А Нарушевича, С Трембецького та ін Абсолютизм Російської імперії сприяв розвитку П славословлення царів Федора Олексійовича («Федор славний воевода»), Петра I, О Меншикова, цариці Єлизавети, Катерини II та ін Збереглося понад шістьдесят таких квазітворів петровської доби В українському письменстві П з'явився наприкінці XVI ст («Просфонема», 1591), хоча окремі його елементи були наявні у творах киеворуської доби

(Повість минулих літ, Київський літопис, «Слово про Закон та Благодать» митрополита Іларіона), у пам'ятках писемності XIII—XIV ст «Слово надгробне [] Кипріяну» Григорія Цамблака, Галицько-Волинський (похвала Данилу Галицькому та Володимиру Василевичу), Західно-руський (славену Вітовту), Короткий київський (похвала Костянтину Острозькому) літописи На початку XVII ст з'явилися вітальні цикли у формі декламацій «Візерунок цнот превелебного в Бози его милости господина Єлисея Плетенецького» (1618) Олександра Митури, «Імнологія» (1630), «Євхаристіон, або Вдячність [] Петру Могили» (1632), «Євфонія» (1633) тощо У цих творах яскраво виражені барокові елементи, ускладнена форма, несподівані тропи, вишукані алегорика та символіка, гра слів, поєднані міфичні та біблійні образи, іноді використовуються прийом курйозної поезії Видомі також оплакувальні П, як-от «Лямент дому княжат Острозких над зешлым с того світа ясне освещеным княжатем Александром Коньстантинновичом княжатем Острозским, воеводою волянским» (1603), «Плач, або Лямент по зестю з світа сего вічної памяти годного Григорія Желиборского» (1615), «Вірш на жалосний погреб зацного рыцера Петра Конашевича-Сагайдачного, гетмана войска его королевска милости Запорозкого []» (1622) Касіяна Саковича Крим книжної української мови, у П часто використовували польську та латину, починаючи з анонімною написаною на честь Петра Могили «Mnemosine slawy []» (1633), або макаронічну латино-польську славен гетьману Івану Самойловичу «Czyhirin pogranizne miasto []» (1678) Олександра Бачинського, похвала Лазарю Барановичу «Redivivus Phoenix []» (1684) Лаврентія Крцоновича, «Lukubratuncula» (1684) Івана Величковського, низка творів Стефана Яворського, присвячених Варлааму Ясинському «Hercules post Atlantem []» (1684), «Arctos» (1690), «Pelnia nieubwaiaęcey chwały w herbowym zryzysu» (1691) Цікаві П на честь гетьмана Івана Мазепи написані Іваном (Яном) Орновським («Муза роксоланська про триумфальну славу та фортуна з гербових знаків пана І Мазепи»), Стефаном Яворським («Луна голосу, що лунає в пустелі», 1689), Пилипом Орликом («Алцд руський, триумфальним лавром укоронований ясновельможний його милість пан Іван Мазепа», 1698), Петром Артамашенком («Театр незмінної слави», 1699), Антонієм Стаховським («Дзеркало від писання божественного», 1705) та ін До П відносять також геральдичні епіграми та присвяти, що посли провидіне місце у книжному віршуванні кінця XVI — початку XVIII ст До поетів-панегристів другої половини XVII — початку XVIII ст належать Григорій Бутович, Феодан Прокопович, Ілля Филипович, Афанасій Заруцький, Данило Галяховський, Мануїл (Михайло) Козачинський, Гедеон Слонимський (Смалинський) та ін Іван Орновський у творі «Спеца (скарбниця — Ю К) дорогого каміння» (1693), присвяченому прославленню «Іхних милостей панів Обидовських», наводив мотиви поширення жанру, пов'язані також і з практичними інтересами амбітних авторів

Бо як будеш у віршах прославляти
Будеш славу не меншу й собі заживати
Діаманти славетні, не менше віншують
І верстат, на якому кристал той шліфують,
Тож перу слава буде, як славних звищає,

Бо хто робить достойно, той честь здобуває...
(переклад Вал. Шевчука)

Надуживання П. зумовлювало появу антипанегіриків, зразком яких був пасквіль невідомого поета на гетьмана Івана Самойловича та його синів. Приклади та аналіз П. барокової доби наявні у виданні «Муза роксоланська» (2004, 2005) Вал. Шевчука. В Україні після доби бароко цей жанр занепав, поступився перед одою, однак був відновлений у псевдопоезії «соцреалізму»: «Пісня про Сталіна» М. Рильського, «Сталін», «Ленін» В. Сосюри, «Клич вождя» М. Бажана, «Кредо» Б. Олійника та ін. Часто поняття «П.» вживається в іронічному значенні.

Панібратство — див.: **Фамільярність**.

Панки (англ. *punk*: *гнилий*) — друге покоління західноєвропейської та американської молоді (середина 70-х ХХ ст.) на рок-естраді, перейняте протестом проти традиційної культури. Рух П. познався передусім на музиці, для якої характерні радикальна зміна інтонації, що стала різкою, надривною, надмірне використання ударних інструментів, переважання ритму над мелодією. Зовнішність виконавців вирізняла яскравий різнобарвний грим, епатажний одяг, металеві прикраси.

Панлогізм (грец. *pan*: *все і logos*: *слово, вчення*) — вчення, за яким мислення вважається сутністю, першоосновою світу, логічні категорії ототожнюються з доквіллям. У такому разі формується культ розуму, як у класицистів та просвітників. Найповніше П. представлений у філософії Г.-В.-Ф. Гегеля. На його думку, розвиток природи і суспільства, а отже, і мистецтва є реалізацією логічної діяльності світового розуму, абсолютної ідеї. Концепцію П. спростували романтики, модерністи, постмодерністи.

Панно́ (франц. *panneau*, від лат. *pannis*: *шматок тканини*) — декоративний малярський або скульптурний твір, призначений для оздоблення стіни, стелі, дверей. Цікавою роботою такого жанру може бути зображення молодого П. Тичини в оточенні муз, виконане поетом та малюром М. Жуком.

Панора́ма (грец. *pan*: *все і horama*: *вид*) — красвид, що відкривається з певної висоти. Термін вживається також на означення великих за розміром картин із містким переднім планом, розташованих на стіні круглого приміщення. Різновидом П. вважається діорама. Застосовується також для назви різновиду рухомої театральної декорації. Використовується і в художній літературі, коли йдеться про масштабні, всеохопні зображення:

Що ближче до Києва, рух на річці більшав. Спереду лежав пляж — піщаний острів серед Дніпра, де три моторки невгамовно перевозили з пристані купальників. Місто спливало згори до цього берега. З вул[ици]. Ревлющі широкими сходами до Дніпра котилась барвіста хвиля юнаків, жінок, чоловіків — біло-рожевий потік рухливих тіл, що передчували насолоду сонця й води. Серед цієї юрби не було сумних — тут, край міста, починалась нова земля, земля первісної радості («Місто» В. Підмогильного).

Панорамува́ння (грец. *pan*: *все і horama*: *вид*) — прийом кінозйомок, поворот кінознімального апарата у горизонтальному, вертикальному або водночас у двох напрямках, застосовується при показі широкого простору, рухливих об'єктів. У літе-

ратурі прикладом П. може бути описаний у романі «Майстер корабля» Ю. Яновського фільм «Біла пустеля», в якому засніжені дерева «стоять над головою глядача» і водночас з-за дерева виходить оголена жінка, затулюючи собою весь екран.

Панпсихізм (грец. *pan*: *все і psuchikos*: *душевний*) — світоуявлення, за яким весь світ має живу душу. П. притаманний анімїзму, анімалізму, багато в чому суголосокий із гілозоїзмом та пантеїзмом, близький до теорії персоналізму.

Пансексуалізм (грец. *pan*: *все і lat. sex*: *стать*) — див.: **Психоаналіз**.

Пантеїзм (грец. *pan*: *все і theos*: *бог*) — філософсько-релігійне вчення, суть якого полягає в тому, що Бог, втілюючи в собі позаособове начало, ототожнюється з природою або з її субстанцією. Методологічно його основою є уявлення про еманацию, тобто зумовленість нижчих сфер буття вищою, та про безпосереднє ірраціональне пізнання Бога. Хоча термін був запроваджений у 1705 Дж. Толандом, П. існував здавна, був відомий давньоіндійським брахманам, давньокитайським даосистам, відображений у концепції давньогрецького мислителя Анаксагора. Він виявився суголосним настановам християнства й ісламу, став теоретичною основою натурфілософських поглядів, що протистояли креаціонізму. Особливо помітною була така тенденція у неоплатоніків, поширилася серед еретиків, утверджувалася за доби Ренесансу (М. Кузанський, Дж. Бруно, Б. Спіноза та ін.), коли обстоювалася теза «природа — це Бог, розлитий у речах», поглиблена Й.-В. Гете, Й.-Г. Гердером, Григорієм Сковородою. П. обожею пероду, на відміну від антропоморфізму, що акцентує на її олюдненні. На основі їх формуються міфопоетичне світовідчуття, тропи, тому вони обидва співіснують у фольклорі та в художній літературі. Стихія П., що містить переважно язичницькі елементи, особливо притаманна поезіям Т. Шевченка з наявним у них архетипом степу, кларнетизму П. Тичини, ліриці М. Драй-Хмари, В. Свідзинського, Б.-І. Антонича, В. Сосюри, В. Підпалого, В. Затуливітра, Л. Талалая, П. Мовчана та ін. Приклад П. із ранньої лірики П. Тичини:

Вдивляються в небо, як в нотне узлісся —

Збагнути я хочу акорди і розпади.

Я хочу заплакати, плавав колісь я:

Благословен еси, Господи!

Пантео́н (грец. *Pántheon*, букв.: *місце, присвячене усім богам*) — античний храм, присвячений богам. Один з найвідоміших П. був розташований у Римі, споруджений Агріппою за правління імператора Адріана (перша чверть II ст. н. е.) на місці культової споруди, мав вигляд глухої циліндричної будівлі (ротонда) з вісьмома великими нішами, перекритої напівсферичною банею. Її визначали класична ясність, цілісність композиції та монументальність форм. За доби середньовіччя П. неодноразово перероблявся, доки не перетворився на церкву. У ньому похований знаменитий Рафаель Санті. Названий за смисловою аналогією П. київських богів (Перун, Хорс, Стрибог, Дажбог, Мокоша та ін.) існував у Києві наприкінці Х ст. Нині це поняття вживається на означення місця поховання видатних людей, сукупності цінних творів мистецтва, літератури тощо. Так, М. Рильський писав про Кальдерона де ла Бар-

ку, визнаючи його «геніальним драматургом» «Але в пантеоні великих займав місце не він, а творець чудової драми про народне повстання, автор “Овечої крилиці” Лопе де Вега»

Пантомім (грец *pantomimos той, що все відтворює наслідуванням*) — танцювально-розважальна вистава за давньоримської доби, зміст якої передавався за допомогою жестів, рухів, міміки. П постав при відмежуванні танцю від музики. В основу спектаклю покладалася міфічна фабула або сюжети трагедії. Одним із перших авторів жанру вважається Ксенофонт, який у 420 до н е переробив версію одруження Діоніси й Ариадни. П здебільшого був театром одного актора, переважно чоловіка, який постійно міняв маски під час дії, граючи у супроводі хору та музики. П називають також актора, який передає душевні переживання, думки та емоції за допомогою жестів і міміки.

Пантоміма (грец *pantomimos той, що все відтворює наслідуванням*), або **Мімодрама**, — різновид зорового сценічного мистецтва, у якому зміст розкривається за допомогою експресивних засобів міміки, жестів, пластичних рухів, часто виконуваних у музичному, іноді словесному супроводі. Виник на основі пантеїстичного та антропологічного світосприйняття, первісної гри-змагання рільників чи мисливців, синкретичних дійств сакрального змісту. Вживається інколи на означення сцени у балеті, опері, п'єсі тощо, засновано на безсловесній, драматично виразній грі акторів. Використовується як засіб хореографії.

Пантоміміка (грец *pantomimos той, що все відтворює наслідуванням*) — виразні пластичні рухи людського тіла, що поруч із мімікою передають внутрішні переживання.

Пантоміміст (грец *pantomimos той, що все відтворює наслідуванням*) — актор, який володіє мистецтвом пантоміми.

Панторіма (грец *panta весь і rhythmos мирність, сумирність, узгодженість*) — суголосся, яке охоплює не лише окремі слова, як в омонімічній римі, а й деякі слова у віршових рядках, як, наприклад, у бароковій поезії Лазаря Барановича.

Злото — зло то, зле то, не діли злота

Зло то, не добре, зла буде робота

(переклад Вал Шевчука)

П засвідчує тонке мовне чуття та вишукане авторське опанування слова, повністю заримованих віршових рядків із П не віднайдено.

Пантун (малай *порівняння*) — найдавніший імпровізований жанр в Індонезії, чотирирядкова лірична, сатирична, гумористична імпровізована пісня з перехресною римою, присвячена посвякденним подіям, для якої характерні паралельне зіставлення образів, використання метонімії, алегорії та ін тропів. Перші два верси, виконуючи роль зачину за логикою та звуковим ладом, передують думці двох наступних віршових рядків. П складається з необмеженої кількості катренів, останній верс завершується першим віршовим рядком першої строфи. Привертає увагу невимушеною дотепністю, має вигляд афоризму. П обмінюються парубки та дівчата, батьки наречених та ін. Приклад жанру в перекладі Л. Первомайського

1

Ось камінь-самоцвіт в траву упав,

В траву упав, мов вогинок заяскрів

Росою на траві любов,

А сонце зійде — вже її нема

2

Об трісочку поранив ногу я,

Об непомітну трісочку малу

Об квітку серце я вколов також,

Побачивши її в твоїй косі

3

Зап'ястя люди носять на руках,

І тільки я їх на ногах ношу,

Того й сього робити не велять!

Як скаже серце — так я і роблю! []

За формою П асоціюється з тріолетом, рондо, вланеолою. До цього жанру інколи зверталися поети-романтики, зокрема В. Гюго, А. Добсон, А. Ланге, С. Бжозовський та ін. У поетичній спадщині Ш. Бодлера також наявна така форма (вірш «Вечірня гармонія»), в якій не дотримано жанрових вимог (відсутні кільце, заміна перехресного римування оповитим).

Тонка вібрація поймає всі рослини,

Омлінно тане квіт, немов кадильніць дим,

Звук в аромат тече і кружить плавно з ним,

Меланхолійний вальс вечірньої години!

Омлінно тане квіт, немов кадильніць дим,

Біль серця нижного і трепет виолни

Меланхолійний вальс вечірньої години!

Храм неба клониться печалям голубим

Біль серця нижного і трепет виолни,

Чуття противиться тьмам небуття чужим!

Храм неба клониться печалям голубим,

В застиглу кров свою повільне сонце плине

Чуття противиться тьмам небуття чужим,

Следи минулого йому — осяяні крини!

В застиглу кров повільне сонце глине

Несу про тебе думку потиром золотим!

(переклад М. Ореста)

Панфутуризм (грец *pan все і lat futurum майбутнє*) — другий етап українського футуризму (1919—27), що змінив кверофутуризм. Термін належить Г. Шкुरुпю, який додав до назви авангардистської стильової тенденції слово *пан*, тобто *все*, тому що, на його думку, вона має бути всепроникною як у мистецтві, так і в побуті. Перші ознаки П характерні для ревшфутура М. Семенка (1919), засвідчені творчістю представників «Комкосмосу», «Аспанфуту», невдовзі перетвореного на «Комункульт» 1927. П змінений наступним етапом — Новою Генерацією.

Панчали — один з найдавніших різновидів бенгальської поезії, назва якого походить від назви «панчаліка», тобто лялька, яка використовувалася під час виконання ритуальних гімнів, гри в ячених Шиві, Чонді та ін. Основою фабули П були тексти «Махабхарати», «Рамаяні», легенди про життя Кришни тощо. Виконували поезію під музичний акомпанемент.

Панчатантра (санскр. «п'ятикнижжя», або «П'ять кошків житейської мудрості») — писемна пам'ятка давньоіндійської, власне буддистської літератури (III—IV ст.), написана на санскриті, живлена фольклорними джерелами. Гіпотетичним автором твору міг бути Вішнушарман.

Шастри всі, як є, збагнувши,
Велемудрий Вишнушарман
Написав у п'яти тантрах
Цю прекрасну мудру книгу

Вона справді складається з п'яти книг притч та дидактичних новел, побудованих за принципом обрамленої повісті, найвідоміша з яких — «Калла і Дімна» У П, художньою втіленн шаштр (наприклад, «Нітшаштра»), що вважалися книгами життєвої мудрості, повчально, іноді сатирично зображене індійське суспільство П'ять частин (тантр) твору немовби написані для нерозумних синів царя «Втрата дружби», «Про війну ворон і сов», «Придбання друзів», «Втрата набутого», «Несподівані дніння» Перша книга побудована на історії лева Пінгалака, який через інтриги убив свого друга вола Сандвака, йдеться про шакалів, стриманого Каратака та нахабного Даманака — синів усунутих міністрів лева В основу другої книги покладено пригоди та перемогу чотирьох друзів — ворона, миши, черепахи, газелі, відтворено особливості тогочасного життя, починаючи з доби Гуптів, епохи розквіту міської культури з культом розуму, поширенням крутихських сюжетів, анекдотів тощо, гуманістичними цінностями, тобто йдеться про скептичний тип світогляду, коли боги постають притлумленими, емблематичними, а пройдисвіти — яскравими, колоритними, засвідчуючи іронічне ставлення до індуїзму У тексті відчутний вплив еротичних мотивів джайнізму (кашмірський виклад Пурнабхагри, XII ст) Оригінал П втрачено, збереглися лише анонімні редакції «Тантракт'яка», власне книга повчань (прибл V ст), «Панчакт'янака», тобто «П'ятикнижжя» (XI ст) Були спроби приписати текст Вишногупті, радникові царя Чандрагупті П засвідчувала трансформацію побутової легенди в чарівну казку, містила алюзії на «Рігведу» й «Махабхарату» (конфлікт ворон і сов), буддизму «Джатаку» (фабула про осла у лев'ячій шкурі, про колесування тощо) У тексті пам'ятки поєднані зооморфний і антропоморфний, сакральний та профанний світи, високий і низький стилі Літературна обробка різних версій міфу, байки, казки, притч, анекдотів, афоризмів витворювала неповторний інтертекстуальний сплав Привертало увагу вишукане поєднання нарративу і поезії, коли віршові вставки (субхощита), вказуючи на моральні висновки, обрамлювали великі прозові фрагменти, виконували важливу роль у слову та композиційну роль Пам'ятка поширювалась як частина класичних антологій XI—XIII ст «Гітопадеша» («Корисна справа») та «Катгасарітсагара» («Океан казкових рик»), вплинула на казкові поеми Сомадєви та Кшемєндри, на класику східного та європейського Ренесансу («Тисяча й одна ніч», «Книга Синдбада», «Книга папуги», новели Дж Боккаччо), на розвиток світового письменства Перекладена багатьма мовами світу У сасандському Ірані П на мову пехлеві переклав царський лікар Бурзоє (VI ст) Згодом з'явився арабський переклад Абдалаха ібн ал-Мукаффі (VIII ст), виникла версія, що називалась «Калла і Дімна», від перенакшених імен Каратака й Даманака Візантисць Сімеон Сіф (прибл 1080) переклав цей твір на грецьку мову, витлумачивши слово *калла* як *венець*, *дімна* як *слід* *кочів'я*, наслідком чого стала назва твору «Стефаніт та Іхнілат» («Укоронований та Слідопит»), відомого в пе-

рекладі на церковнослов'янську мову як «Описанє Сіфа Антіоха о двєрях, нарицасмих Стефанита і Ихнілата» Арабський варіант був перекладений єврейським рабином Йолем, на його основі Іоанн із Капуї зробив переклад латиною («Повчання людського життя») Згодом з'явилися переклади італійською, французькою, німецькою, чеською мовами які вплинули на шванки Г Сакса, байки Ж де Лафонтєна, поему «Рейнеке-лис» Й -В Гете, казку «Фарбований Лис» І Франка У Франці розповсюджували варіант П, перекладений із її турецької версії «Гумайюн-наме» («Королівська книга») Інколи видозмінєні тексти, як-от відомий у перській обробці «Пробний камнь мудрості» (XVI ст), знову поверталися в Індію Існує понад двісті перекладів П на шістдесяті мовах На підставі вивчення пам'ятки Т Бенфей започаткував компаративістику У Росії з П вперше ознайомилися з перекладу Б Волкова із французької мови («Поли-тичєские нравоучительные басни Пильпая, философа индейского», 1762), а в Україні перші відомості про неї з'явилися завдяки В Масловичу у виданні «Про байку та байкарів різних народів» (Харків, 1816) Інтертекстуальні фабули П використовував І Франко у книзі «Коли ще звіри говорили», надаючи персонажам пам'ятки національних українських ознак У 1988 П разом із Шукасаптаті з'явилася українською мовою в перекладі І Серебрякова, Тамари Іваненко та П Іванова

Паперовий аркуш — встановлена певними стандартами одиниця розрахунку кількості паперу, необхідного для тиражу друкованого видання

Папірологія (грец *papyros* *трав'яниста рослина родини осокових і logos* *слово, вчення*) — відгалуження палеографії, допоміжна історико-філологічна дисципліна, сформована в останній чверті XIX ст Її завданням є прочитання, тлумачення, видання поширених у країнах Середземномор'я, в Месопотамії, біля Мертвого моря, в Румунії давньогрецьких та латинських папірусних, а також демотичних, коптських, візантійських, арабських текстів, записів на глиняних черепках (остраконах), дерев'яних табличках, прикріплених до мумій Засновниками та предстваниками П вважають У Вільхєна, В Шубарта, В Кєнїона, Б Гренфєля, А Ханта, Дж Магаффі, П Жугє, Дж Вїтеллї, Г Церетєл

Папірус (грец *papyros* *трав'яниста рослина родини осокових*) — давній рукопис, виконаний на матеріалі зі склеєних стрічок, вирізаних із стеблин папірису, багаторічної рослини родини осокових *Surecus papyrus* Винайдений у Єгїпті на початку III тис до н е Крім єгїпетських, відомі також грецькі, коптські, єврейські, арамейські, сирійські, латинські, арабські П Довжина сувоїв іноді сягала 40—45 м Його відповідником у Давньому Римі була харта

Парабаса (грец *parabasis* *звертання*) — в античному театрі — безпосереднє звертання актора до глядача під час драматичної дії, не пов'язане з її сюжетом, надає творці двоплановості Ідеться про авторський відступ, який виголошували корифей та учасник хору, знявши маски Вони оцінювали дійство на сцені, формулювали думки про політику й письменство, іноді висловлювали претензії до аудиторії брали на кпини конкретних осіб Так, Арістофан («Хмара») за допомогою П глузував над Сократом У пізній аттичній комедії цей прийом вже не застосову-

вали У ширшому значенні П стосується авторської позиції, позасюжетного виголошення сценічних чи інших (громадських, політичних тощо) ідей, що використовували у пролозі давньоримські комедіографи Теренцій, Плавт Глядачеві подавали інформацію про події, що мають бути розіграні на кону, знайомили з мистецтвом театру, проте будь-які повчальні, викривальні, соціальні формули були відсутні. Класицисти запровадили для П ролі резонерів. Так, у «Тартюфі» Мольєра для цього був введений образ Леонта, у «Недоростку» Д. Фонвізіна — Стародума та ін. У реалістичній комедії використовували прийом самовикриття, що здійснював негативний персонаж, як-от Гордонічій у «Ревізорі» М. Гоголя, формулюючи авторську позицію, зафіксовану у мотто комедії. Персонажів, що від імені автора звертаються до залу, може бути й кілька («Кохання — згубна гра» К. Чапека). Прихильники агітаційного театру покладали виконання цієї функції на умовних дійових осіб, або зонгів «Добра людина з Сичуані», «Крутоголові й гостроголові», «Матінка Кураж» Б. Брехта, «Тартюф — 59», «Чи був Іван Іванович?» Н. Хікмета, «Вій» Остапа Вишні тощо.

Пара́бола (грец. *parabole*) — повчальне інакомовлення, близький до притчі жанровий різновид із розгорнутим тлумаченням зображуваних подій. У творах за стислою розповіддю завжди приховані кілька планів іншого змісту. Передусім ідеться про порівняння, застосоване поруч з іншими поняттями, про слово, в якому це поняття загадується, власне наразі, що містить історію, яка є моральним уроком. У структурі П закладено інакомовний образ, що тягнє до символу (інколи — до символічної притчі), а не до алегорії, не втрачаючи предметної виразності за ситуативною багатозначністю. Під час становлення П були важливими зіставлення, схожість, адже цим терміном античні оратори часто називали прості порівняння, вживані з дидактичною метою. П були відомі й античному письменству, зокрема використані в творі Мененія Агриппи, їх застосовували у християнській літературі, зокрема в Євангелії (притча про блудного сина) «Книга парабол» входила до складу «Західно-східного дивану» Й.-В. Гете. Звертали ся до її можливостей Е. А. По («Тінь»), Ф. Кафка («Процес»), Е. Хемінгуей («Старий і море»), Г. Гессе («Гра в бісер»), Ж. П. Сартр («Диявол і Господь Бог»), Г. Гарсія Маркес («Сто літ самотності»), Кобо Абе («Жінка в пісках») та ін. У творах давнього українського письменства доби бароко, особливо у проповідницькій літературі, використовували «Римські дніння», «Велике зеркало» тощо, опрацьовували фабулярний і параболічний сюжет. Двочленна структура надає творам філософського змісту, виразне фабулу та тлумачення, в якому розкривається їх зміст, як-от оповідь Антонія Радивиловського про лева, який відкусив голову приборкувачеві, про Розимунду та Грацію Плену, про убогого слугу та ін. П наявні у «Слові про Закон та Благодать» митрополита Іларіона, «Слові про людську душу і тіло» Кирила Турівського, у третьому розділі «Книжки» Івана Вишенського («Порада»), у творах Антонія Радивиловського — автора вісімнадцяти П, в «Убогому жайворонку» Григорія Сковороди, у «Подорожньому і калці» І. Красицького. Незавершена багатопланова П властива творам О. Стожаренка («Марко Проклятий»), В. Земляка («Зелені

млини»), «Лебедина зграя»), Вал. Шевчука («Дім на горі»), В. Дрозда («Самотній вовк») та ін. Інколи П є елементом назви твору — «Діаболічні параболи» Ю. Клєна та Л. Мосєндза, які підписувалися спільним псевдонімом Порфирій Горотак.

Параболічність (грец. *parabole*) — повчальне інакомовлення, притаманне притчі, коли за стислою розповіддю про певну подію приховані два або кілька змістів, як у «Тригрошовій опері» Б. Брехта чи «Білий недуз» К. Чапека.

Парабо́га (грец. *paragōgē* *приправа*) — див. **Евфонія**.

Пара́грам (грец. *para* *біля* і *gramma* *риска, літера, написання*) — різновид каламбуру, гра слів з незначною зміною їх складу: *барон* — *баран*.

Пара́граф (грец. *paragraphe*, *букв. написаний поруч*) — частина тексту певного твору, статуту, наукової праці тощо, що містить викинене положення, як правило, позначається знаком §.

Парада́ (франц. *parade*, від лат. *parō* *готую, влаштовую*) — коротка комедія (XVIII ст.), джерелами якої були *comedia dell'arte* та традиція народного театру, близька до арлекінади. Вистави зазвичай відбувалися на ярмарках, перед театральним будинком. Відомі П польського письменника Я. Потоцького.

Параді́гма (грец. *paradeigma* *приклад, взірць*) — система форм слова чи групи слів у лінгвістиці, співвідносна з певною системою граматичних чи синтаксичних значень. У поезії, зокрема у мові художньої літератури, слово розглядається як П контекстів, тобто конкретних вживань лексеми в її синтагматичних зв'язках. Так, слово *містеря* у поетичних текстах Т. Шевченка об'єднує сукупність мінімальних контекстів його збірки «Кобзар». Проте вживання цієї лексеми можна розширити, надати йому культурно-історичних ознак, якщо звернутися до спадщини інших авторів. Поняття «П» вказує також на загальні тенденції у розвитку думки відповідного філософського періоду у вигляді провідних ідей, поглядів, цінностей, що позначаються на культурі, науці, мистецтві, а отже, і літературі, наприклад світоглядна чи соціокультурна П. Це поняття, на думку історика й філософа Т. Куна, співвідносне з поняттям наукового товариства, відображене в дослідженнях та підручниках, визначає проблеми, що підлягають висвітленню, складається із символічних узагальнень, метафізичних елементів, які формують спосіб бачення універсуму, ціннісних настанов, загальноприйнятих нормативів, котрі засвідчують рівень розвитку аналітичної свідомості. Термін застосовують також при акцентуванні мови, провідної за певної доби, при виявленні її зв'язків із відповідним стилем чи напрямом письменства. Тому розглядають такі різновиди П, як семантична та поетика імені (символізм), синтаксична (футуризм), прагматична (натуралізм) та поетика егоцентричних слів.

Парадигма́тика (грец. *paradeigma* *приклад, взірць*) — системний аспект вивчення мови, опозиційний синтагматиці. Тип зв'язків у мовній системі на підставі варіативності, подібності, протилежності, похідності, субкатегоризації мовних одиниць, вжитих у певній позиції. Ф. де Соссюр виокремив аспект П (асоціації), де мовні одиниці пов'язані за схемою спільності — відмінності у формі та значенні, охоплюються на цій основі відповідними групами, як-от

класифікація звуків, синонімічний ряд тощо У вужчому значенні йдеться про поєднання взаємозамінюваних або взаємовиключних мовних одиниць П називають також нефіксовану послідовність тексту, зіставлені, варіації У структуралізм на відміну від синтагматики йдеться про вертикальну вісь вибору мовних одиниць У літературознавстві відповідником П може бути вісь літературних родів, а синтагматики — вісь літературних видів Так, твір «Новина» В Стефаніка належить до епосу, реалізований у горизонтальній площині як проза, постає у жанровій формі новели

Парадокс (грец. *paradoxos* *несподіваний, дивний*) — міркування, що містить формальну суперечність, а під час його доведення можна одночасно підтвердити істинність і хибність судження Так у логіці називають ситуації, позбавлені розв'язання, наприклад античні апорії («Покритий») За посиленої алогічності висловлення у П несподівано виникає нова, свіжа думка, наприклад у міркуваннях Еразма Роттердамського («Похвала Глупоті») «*Помилитися, кажуть, — велике нещасття, а велике нещасття — ніколи не помилитися*» У філософії П використовують антиномію (І Кант), у математиці — канторівську теорію множин, в лінгвістиці — семантичний та синтаксичний П Як дотепний афоризм, основою якого є два антоніми, він був відомий здавна Так, Плутарх наводить небилицю Антифана Вергейського (IVст до н е), за якою взимку у північних країнах слова, вилітаючи з уст, замерзають, а весною розтають, потрапляючи вже в інші вуха Цицерон був автором філософсько-риторичного трактату «Парадокси стоїків» (43 до н е) Віртуозною парадоксальністю відзначені твори В Шекспіра, Б Паскаля, Ф Ларошфуко, Ж Л Лабрюєра, Ж Ж Руссо, Л С Мерсьє, Т Шевченка, П Ж Прудона, Г Гейне, Т Карлейля, А Шопенгауєра, А Франса, М Нордау, Емми Андєвської та ін П можуть суперечити поширеним явленям про певні явища «*Війна — така ж кара для переможця, як і для переможеного*» (Т Джефферсон), «*Прочитати щоденник людини — це найнеадекватніший спосіб дізнатися правду про неї*» (Л Даррел) Інколи П застосовується при переосмисленні відомого афоризму чи сентенції Так, вислів Б Шоу «*Не роби нішому того, що він може зробити з тобою у вас можуть бути відмінні смаки*» є перенакшенням морального імперативу І Канта П поширений у фольклорі («*За деревами не бачить лису*»), художній літературі (мистецтві), відіграючи функцію одивнення «*Він ненавидів, бо мав любови*» (М Рильський) Так, Д Дідро звернув увагу на акторський П, коли артист, виконуючи певну роль, не переживав емоцій Цей прийом О Вайлд описав у «Портреті Доріана Грея», коли актриса Сібїлла Вейн, закохавшись, не змогла зіграти Джульєтту Інколи П формулюються у вигляді афоризму, близького до народного прислів'я («*Ти туди ідеш — дал будеш*»), каламбуру («*Катерина та Василь / посварились за кисіль, / Катерина Василь не уступити киселю*»), оксиморона (М Григорів *провалля пску*) Лаконічні, з викінченою думкою П використовуються задля висмиювання догми Іх розглядають у генологічному та стилістичному аспектах П можуть бути авторськими (Ліна Костенко «*Великі поети не вміють писати вірші*») або інтертекстуальними (архетекст Рене Декарта в інтерпретації В Голлородька «*Якщо я мислю — я існую, якщо не мис-*

лю ← я живу») Афористичний вираз може містити тонку іронію (І Тургенєв «*Заперечення теорії — це вже теорія*») П вживається також як елемент сюжетотворення, наприклад у байці «Щука» Є Гребінки чи в романі «451° за Фаренгейтом» Р Бредбері, де пожежники не гасять вогонь, а палять книги Письменники використовують П для характеризування індивідуальних особливостей мовлення літературних персонажів (баба Палажка та баба Параска І Нечуя-Левицького), рідше — як окремий твір («Чи сприяло відродження наук та мистецтв поліпшенню моралі?» Ж Ж Руссо, «Розмова, звана Алфавіт, або Буквар світу» Григорія Сковороди), його назву («Татуїована троянда» Т Вільямса, «Поема без героя» Анни Ахматової, «Дівчина без країни» Б Рубчака) Відомі також «Притчі ці парадокси» Ф Кафки, в яких відображені невизначеність реалії, метафізична невпевненість, витончена гра слів, твір «50 магчних таємниць» С Далі, що склався з десяти важливих для мистця правил, як-от «*Не бійся досконалості, тобі не досягти її ніколи*» П може стосуватися певного жанру, наприклад біографічного роману, в якому на основі текстуальності як документального факту має конструюватися життєпис персонажів відповідно до їхніх реальних прототипів Насправді, за спостереженням Галини Грегуль («Українська біографічна проза першої половини ХХ століття», 2005), утворюється ілюзорна ідентичність, або «ідентичність після смерті», на зразок «Романів Куліша» В Петрова, де головний герой відрізняється від конкретно-історичної особи П Куліша, а біографічне письмо стало ігровим світом Особливу увагу П приділяли представники «нової критики», розглядаючи його як різновид образної мови Так, К Брукс («Доладно оздоблена урна», 1947) вбачав у ньому достеменно «мову поезії» П може перетворитися навіть на мету творчості, що спостерігалось у практиці письменників бароко та авангардистів, які намагалися приголомшити реципієнта Зверталися до нього модерністи І Кальвіно, М Йогансен, І Костецький, М Кундера, Х Л Борхес, Г Гарсія Маркес Особливого значення йому надають постмодерністи Так, на думку Ж Дерриді, П притаманний деконструкції у випадках, коли приписувати тексту випадкові значення розпоршуються у безлічі сигніфікацій, що містять багато апорій, як у вірші «Літаюча голова Виробничий автопортрет» В Неборока Водночас на цих теренах функції П, який перебуває у стихії гри задля гри, втрачають своє значення, унеможлижують будь-яке трактування Поняття увживається, коли певна думка відрізняється від загальноприйнятих настанов, що висвітлено у вірші Наталі Павлик

заєць по небу пробіг зухвало

спочатку заклакли

тоді реготали

а потім

вернутися вимагали

стріляли за те

що він заєць

за те

що по небу

за те

що пробіг

за те

що не був

подобизною їх

Парадоксографи (грец. *paradoxos* несподіваний, *дневний* і *γραφῶν пишу*) — твори античних письменників (Каллімах, Антігон, Еллан, Пліній, Гелій), у яких зображували надприродні явища, описували магію, астрологію, чуда, події, що не належали до міфу

Паракаталоге (грец. *para* біля і *katalogos* список) — речитатив, який в античних п'єсах виконувався одночасно з хоровими та сольними вокальними партіями. Основою цього прийому була зміна не лише ритму, а й тональності, оскільки П вимагав спеціального акомпанементу

Параклаісіфірбн (грец. *paraklausiphryton*) — лірична пісня античності, яку співав закоханий під вікном своєї коханої. Цей жанр розробляли Алкей, Теокрит, Горацій, Овідій, Катулл. Грецькі автори надавали П форми монологу, а римські — переважно діалогу

Паралелізм (грец. *parallēlismos* зіставлення, порівняння) — аналогія, уподібнення, спільність ознак або дій, художній і композиційний прийом, що полягає у зіставленні чи протиставленні двох чи кількох образів, найчастіше явищ природи та світу людини: «*Плавай, плавай, лебедонько, по синьому морю, / Рости, рости, топольню, все вгору та вгору*» або «*Не щецече соловейко в лузі над водою, / Не співає чорнобрива, стоя під вербою*» (Т Шевченко). У давньогрецькій риторикі вживалися три різновиди П — ізоколон, антитеза, гомеотелевтон. О Веселовський вбачав у П первинну формулу, пов'язану з анімізмом раннього мислення, з якої постали поетичні тропи. Поняття називає недиференційовану двочленну сполуку, в якій обидва компоненти співіснують, одночасно поєднуючись та розмежовуючись, і диференційовану, в якій вони зумовлені асоціаціями, подібностями, суміжностями, контрастами, формальними ритмічними та синтаксичними структурами, що мають паралельний вигляд, риторичними питаннями: «*Як надійшла любов справедлива, / Хлопнула пригоріцу тепла, / Моя душа, немов черешня, / Понад снігами зацвіла*» (Д Павличко). На основі двочленних утворень можуть формуватися багаточленні шляхом приєднання нових компонентів, зіставлюваних із тим самим об'єктом. Найчастіше П виражений однорідними синтаксичними конструкціями, відомими з фольклорної традиції. Зразок з пісні легендарної Марусі Чурай, схильної до витворення тонкого психологічно-антитестичного настрою на основі розгорнутих порівнянь:

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

О Потєбня вважав П модальною формою, похідною від порівняння. Проте, на відміну від нього, П виконує сюжетно-композиційну функцію, пов'язує певні мотиви чи елементи стилю в художньому творі, особливо важливий у ліричному сюжеті, що розвивається за доби романтизму у творах В Вордсворта, А фон Шаміссо, В Мюллера, А Метлінського, М Петренка, в яких пейзаж втрачає описовість, набуваючи суб'єктивно-емоційного забарвлення. О Веселовський використовував поняття «психічний П», бо йдеться «не про ототожнення людського життя з природним та не

про порівняння, що передбачає усвідомлення розмежованості зіставлюваних предметів, а про зіставлення за ознакою дії, руху: дерево хилиться, дівчина вклоняється — так у малоросійській пісні». Це притаманне і літературним творам, наприклад віршу «Червона калино, чого в лузі гнешся» І Франка, де використано поетичну та народнопоетичну традицію. Часто П виконує роль експозиції і розв'язки твору, створюючи ефект смислового кільця, зокрема у вірші «Поетична мова» М Ореста, де автор розгортає паралелі між мовою та домом. Поширені також строфічний П, як у низці сатиричних поезій В Самійленка («Ельдорадо» та ін), ритмічний («Замість сонетів і октав» П Тичини, де використаний принцип чергування строфи й антистрофи), антигетичний («Світлий день — уста медян» В Свідзінського), асиметричний із взаємоперетинами («Обризкала іржею осінь місто де хрестять» Р Бабовала), звуковий, часто у вигляді алітерацій, асонансів («Зорі — очі, очі — зорі» М Вороного), панторими. Відомий і тематичний П, як у вірші «Журба» Л Глбова, де наведено два мотиви Трапляється лексико-синтаксичний різновид, що полягає у тотожному чи схожому розташуванні складників мови у суміжних частинах тексту у формі питань і відповідей, притаманних весільній пісні: «Ой на горах синги впали». Інколи поряд із прямим П вживається зворотний (негативний), оформлений за допомогою частки *не*, коли наголошено не на семантичній відмінності, а на збігу основних смислових ознак зіставлюваних явищ, коли одне з них окреслюється за допомогою іншого (різновид хіазму): «Ой то не зоря — дівчина моя» (народна пісня), «Не гора йде до Мухамеда, а Мухамед до гори» (прислів'я). Трапляється заперечно-стверджувальний П: «Летіла зозуля / Та й стала кувати / Ой, то ж не зозуля, / То рідная мати». В Домбровський розглядає П як синтаксичну стилістичну фігуру поруч із хіазмом, інверсією, зевгмою, І Качуровський відносить його до фігур конструкції. Р Якобсон, Ю Лотман схильні вбачати в П біню як загальний закон поетичного тексту, в якому один коефіцієнт стає відомим завдяки іншому. Магдалена Ласло-Куцок («Засада поетики»), підтримуючи їхні погляди, вважає П наскрізним явищем, притаманним усній та писемній творчості.

Паралель (грец. *parallēlos* той, що йде поруч) — риторична фігура, що полягає у зіставленні, порівнюванні однакових, однотипних явищ. Обстоюючи це поняття, Зоряна Куньч для ілюстрації наводить приклад із фольклору, де душевний настрій людини постають як П до явищ природи:

Зелений дубок на яр похилився,
А син своїй неньці в ніженьки вклонився

Паралельне видання (грец. *parallēlos* той, що йде поруч) — назва двох окремих видань одного твору, опублікованих одночасно різними мовами або з різним оформленням

Паралельний монтаж (грец. *parallēlos* той, що йде поруч, і франц. *montage*, букв. підіймання) — одночасне зображення кількох значущих епізодів, що викликає враження їх синхронності. Цей прийом здебільшого використовується у кінематографії й на телебаченні, менше — у художній літературі. Зразком П м з художніх текстів є розмова малого Сашка із конем, поки двчата співають щедривку («Зачарована Десна» О Довженка)

Паралельний переклад (грец. *parallelōs-moi*, що йде поруч) — переклад, надрукований паралельно з текстом оригіналу з ідентичними рядками та сторінками Таким, зокрема, було упорядковане Д Красицьким видання в 1961 «Заповіту» Т Шевченка 44-ма мовами

Паралепсис (грец. *paralepsis*, прийняття) — різновид альтернації, вкааує на не менший ніж у паралепсисі обсяг інформації, що подається за допомогою коду фокалізації, який керує розповіддю

Параліпсис (грец. *paralepsis* прийняття) — апоіопезис Термін О Горбача

Паралінгвістика (грец. *para* біля і лат. *lingua* мова) — розділ мовознавства, який вивчає невербальні засоби, що супроводжують мовлення діапазон модуляції голосу, гучність, темп, емоційно-експресивне забарвлення, особливості дихання (згханення), мімку, жести, інші чинники, які відіграють комунікативну роль Є джерелом етнокультурної, соціальної інформації, відображена у літературі

Параліпсис (грец. *paralepsis* прийняття) — різновид альтернації, вкааує на не більший ніж у паралепсисі обсяг інформації, поданої за допомогою коду фокалізації, який керує розповіддю Вживається у значенні вторинного еліпса, коли не помічають одного чи кількох складників описуваної ситуації

Паралітература (грец. *para* біля і лат. *litteratura* буквене письмо, освіта, наука) — сукупність творів певної літературної групи чи школи, що протистоїть панівному напрямку, називає популярне, масове, тривіальне письмо, «літературний низ» Твори П адресовані читачеві з невибагливим естетичним смаком, із примітивними аксіологічними та моральними уявленнями, зі схильністю до стандартного мислення, або, як зауважив Х Ортега-і-Гасет, кожному, хто почувається таким же, «як усі», і задоволений своєю пересічністю Зазвичай у книжковій продукції П відсутня психологічна глибина, переважають банальні побутові чи фантастичні події, містифікації провокації Поширеними в П є жіночий, детективний, пригодницький, науково-фантастичний романи, а також трилери, вестерни, фентези тощо До П за античної доби належала проза, що не вважалася красивим письмом, представленим поезією та риторикою, в яких вбачали мову богів Давні греки відносили до П твори інших народів, «варварів» До цієї категорії середньовічні священики, прагнучи віднайти божественну істину, зараховували гру словом, сміхову культуру згодом класицисти та представники Просвітництва не визнавали середньовічного письменства та фольклору З позиції «соцреалізму» П були майже всі твори свитої класики і модернізму Практика ризиково протиставлення одних літературних явищ іншим, поцінування письменства лише з позиції панівного напрямку є безперспективною порівняно з їх зіставленням та адекватним розумінням Часто поняття «П» застосовують щодо коміксів, кітчу, геппенінгу, шоу, імітат-ектів тощо

Паралогізм (грец. *paralogismos* хибний умовивід) — мимовільна логічна помилка у міркуванні, яка виникає внаслідок порушення законів та правил логіки, призводячи до хибних висновків

Паранія (грец. *paranoia* божжевля, безумство) — психічна хвороба, яка характеризується стійким маренням без галюцинацій за збереження

адекватного мислення У вужчому значенні, що з'явилось у 50—60-ті ХХ ст, П називають напруження, тривожну інтерпретацію з елементами манї змови, самоомані як компенсаційної реакції на тривогу Неадекватне сприйняття змін у внутрішньому світі індивіда перешкоджає його спробам утвердити своє Я на підставі уявної зовнішньої «змови» Цей стан супроводжується підозрливістю, зосередженням особи на внутрішніх відчуттях, проективністю, грандіозністю, гостротою сприймання, інтелектуальною наївністю П позначається і на художній творчості наприклад, Т Осьмачка симулював божевля під час арешту в 30-ті ХХ ст, а згодом у нього розвинулись ознаки П, що відображене у його поезії та прозі Цей стан він описав у повісті «Ротонда душогубців» Проблему самоомані у психоаналітичних студіях З Фройд висвітлював як інтелектуальну сублімацію нарцисичного лбдо, виражену у формах первісного анімізму, у пояснювальних наративах релігії, філософії, науки, літератури Використовуючи ці спостереження, Ж Лакан вбачав у людському знанні структурні елементи П амбівалентне Я прагне усунути розбіжність між фрагментаризованим тілесним образом та образом, яким його уявляє суспільна група між Тінню та Персоною (К-Г Юнг), між знанням і владою (М Фуко) Таку тенденцію П Рікер кваліфікує як «герменевтику підозри», якщо глибинна орієнтація культури незрозуміла для суб'єкта пізнання, Ф Джеймсон — як ерозію узагальненої цінності, якщо індивід знає про створення значення, але йому не відомо, яким чином це відбувається

Парапсихологія (грец. *para* біля, *psychē* душа, *logos* слово, вчення) — наука, що займається вивченням незвичайних психічних явищ на зразок ясновачення, телепатії тощо

Параскєній (грец. *para* біля і *skēnē* сцена, кін) — в античному театрі — дерев'яні прибудови (крила) обабіч сцени

Паратаксис (грец. *parataxis*, букв. розміщення поруч) — синтаксичний зв'язок самостійних, незалежних частин висловлювання, розташованих послідовно

Параф (франц. *paraphe*) — розчерк у підписі, скорочений підпис, ініціали

Парафрази — переносні ширми в античному театрі

Парафраз, або **Парафрза** (грец. *paraphrasis* опис, виклад), — інтертекстуальний прийом, скорочений чи розширений переказ своїми словами чужих думок Зразками П вважають адаптований виклад міфічного чи літературного тексту (роман «Гаргантюа і Пантагрюель» у стилістому переказі Ірини Сидоренко), твори Т Шевченка («Ісайя Глава 35», «Осія Глава XIV»), Лєси Українки («Невільницькі пєси»), Б Кравіцва («Книга псєнь»), в яких використаний інтертекстуальний прийом перенесення прозового тексту Св Письма у поезію, диптих «До Пархома» П Гулака-Артемовського, що був довільною переробкою од «До Дєллія» та «До Левконоі» Горадія У письменстві на основі П застосовують переважно прийоми наслідкування, пародії, пастишу, переказу, іноді алюзії Він може бути стилістичною фігурою, окремим жанром, як-от «Мимовільний парафраз» Ліни Костенко, що виник на основі різних літературних та позалітературних ремінісценцій, сприймається як іронічне послання

Поет, не дорожи любовію народної,
 Бо не народ дає тобі чини
 Кому потрібен дар твої благородний?
 На всякій случай оду сочини
 Пиши про честь і совість, а при етом
 Вмочи своє перо у каламуть
 Ну, словом, так Поет, не будь поетом,
 Тобі за ето ордена дадуть

У російській літературній практиці XVIII ст П називали віршованій переказ прозового твору Так, В Тредіаковський (хорей), М Ломоносов (ямб), О Сумароков (ямб) завіршували 143-й псалом, щоб з'ясувати, який розмір більше відповідає «високому стилю» Ці твори були опубліковані в 1744 під назвою «Три оди парамфрастичні» Термін використовується і в музиці на позначення інструментальної п'єси на оперні теми або народні мелодії Ф Ліст написав П для фортепіано на «Полонез» із опери «Євгеній Онегін» П Чайковського До П зверталися М Лисенко, М Леонтович та ін П відрізняється від перифраза, тобто розгорнутої метонімії

Пареміографія (грец *paronymia prisms'ya*, приказка і *gnarho пишу*) — наука про збирання та систематизацію прислів'їв, приказок, близьких до них прикмет побажань

Пареміологія (грец *paronymia prisms'ya*, приказка і *logos* слово, вчення) — розділ мовознавства, який вивчає паремії приказки, прислів'я, примовки, загадки, прикмети, повір'я, пустомовки, замовляння, небиліци, нісенітниця, казкові формули, скоромовки тощо Перші словники, в яких були зафіксовані ці систематизовані тексти (пареміографія), уклали Аристотель, Плутарх За доби Відродження стала популярною «Adagia» Еразма Роттердамського (1515), що мала кілька перевидань Проблема П набула особливої актуальності у XIX ст, що засвідчили збірники прислів'їв В Далья, М Номиса, І Франка, І Носовича, Е Ляцького, П Шплєвського Перші монографії з цієї проблеми належать О Потєбні («Із лекції з теорії словесності Байка Прислів'я», 1894, друге видання 1914), І Тимошенку («Візантійські прислів'я та слов'янські паралелі до них», 1895), М Сумцову («Досвід історичного вивчення малоросійських прислів'їв», 1896), В Перетцу («Літературні джерела та прототипи трьохсот прислів'їв», 1897, «З історії прислів'їв Історико-літературні нотатки та матеріали», 1898), Є Ляцьковському («Матеріали для вивчення творчості та побуту білорусів Прислів'я, приказки, загадки») та ін У XX ст П досліджували П Попов, Г Перм'яков («Вид прислів'я до казки», 1970, «До питання про структуру пареміологічного фонду», 1975), М Пазяк («Українські прислів'я та приказки Проблеми пареміології та пареміографії», 1984) та ін Вагомий внесок у вивчення П зробили Інна Пасічнюк, Ганна Марченко Особливості П висвітлені у наукових студиях Оксани Лабащук («Українська примовка структура, побутування, функції», 2004), С Пилипчука («Галицько-руські народні примовки» Івана Франка пареміологічний та пареміографічний аспекти, поетика текстів», 2005)

Паренетична література (грец *paranetikos* дорадчий, повчальний і *lat litteratura* буквене письмо, освіта, наука) — твори писемності, які розкривають громадські та виховні проблеми, змальовують ідеалізованого носія певної суспільної ролі Виок-

ремлюють два її різновиди біографічний та педагогічний Жанр започаткували Платон, Аристотель, розвинули Ісократ, псевдо-Плутарх, які прагнули сформувати досконалу людину У давньоримській літературі, зокрема у працях Квінтіліана, йшлося про зразкового полтика, воєнка, трибуна, консула Цю традицію поглиблювали Фома Аквінський, Егідій Колонський, Н Макиавеллі, Еразм Роттердамський, М Рей та ін П л характерна для доби Просвітництва, для просвітницького реалізму («Маруся» Г Квітки-Основ'яненка), коли йдеться про виховання морально досконалого індивіда або для «соцреалізму» («Як гартувалася сталь» М Островського), спрямованого на формування «радянської людини»

Парентеза (грец *parenthesis* внесення), або **Вста́вка**, — риторична фігура, що полягає у перериванні думки і висловленні у формі іншого речення того, що слід було сказати раніше В Домбровський розглядає її як синтаксичну фігуру поряд із паралелізмом чи інверсією

Паренті́рс (грец *para* біля і *tiric* у Давній Греції обвитий листом кий, який носили вакханки) — вада оратора, нерозрізнення ним розбіжностей між пафосом та звичайним предметом обговорення, емоційна перенасиченість промови, в якій йдеться про буденні справи Прийом П часто використовують письменники, особливо у бурлескно-трагедійних творах

Парерго́н (грец *parergon* випадковий, побічний) — елементи, додані до твору (рами картин, колони будівлі, палітурка книжки тощо) для відокремлення власне твору від зовнішніх атрибутів, які нині називають артефактами Поняття І Канта («Критика здатності судження») Ж Деррида («Істина і малярство», 1987) досліджував відмінності між зовнішніми і внутрішніми характеристиками художніх явищ На його думку, тло (контекст) може сприйматися за П, без якого твір не існує Якщо для І Канта П сприяє цілості твору, то Ж Деррида акцентує на його ролі, коли важко визначити, де закінчується текст і починається П Деякі критики, як-от Ш Альтьєри чи Ж-К Лебенштейн, використовують це поняття для обґрунтування іманентної сутності модерністського мистецтва, його автономії

Парéхеза (грец *parêchêsis* вживання зіставних слів чи звуків) — різновид паронімазії, який полягає у схожості слів при відмінності окремих звуків чи складів (наприклад, лис — лис, колона — колода тощо), що спостерігається також в анаграмах, параграмах під час римування Поняття вказує також на художню етимологізацію, або квазіетимологізацію

Парелепті́анський вірш (грец *parelepsis* і *versus* повтор, поворот) — вірш, у якому пентаметр починається таким словом, яким закінчується гекзаметр Поширений в бароковій поезії Його приклад наводить М Довгалевський («Поетика»)

Хто кличе серце моє до безстрашних дерзавь всіх?

Це слава

Слава безсмертна — це честь і честюлюбність друг

Парна́с (грец *Parnassos*) — гірський масив на північ від Коринфської затоки у Греції, де, за міфами, жили музи на чолі з богом поезії та сонця Аполлоном, святилище поезії Слово «П» вживається як символ достеменного мистецтва, найвищий рівень артистич-

ної досконалості, про що писав М Зеров у сонеті «Pro domo»

Класична практика і контур строгий,
І логки залізна течія —
Оце твоя, поезіє, дорога,

Леконт де Ліль, Жозе Ередя,
Парнаських зір незахідне сузір'я
Зведуть тебе на справжнє верхопр'я

Поети-«парнасиці» Л де Ліль (збірка «Античні вірші») та Ж М Ередя (збірка «Трофеї») у своїх творах засвідчували високу культуру поетичного мислення, протистояли духовній збідненості суспільства, видали «Сучасний Парнас Збірник нових творів» (1866) Для «неокласиків», за спостереженням Галини Райбедюк (кандидатська дисертація «Творчість Павла Филиповича в контексті літературного процесу 20—30-х років ХХ століття», 1996), П мав «радіше символічне, ніж буквальне значення і ототожнювався з високими естетичними орієнтирами» У переносному значенні П — світ поезії, а вислів «зійти на Парнас» означає стати поетом

Парнасленд — поетична рубрика (1990—95) львівської газети «Рагуша», яку вів представник ЛУГОСАДУ І Лучук Тут було приділено увагу проблемам паліндрому в українській поезії (теоретичні роздуми Т Лучука та І Лучука), надруковано декларацію створеної в 1993 Планетарної управи паліндромотворчості (І Лучук, Н Гончар, Т Лучук), заяву Гераклита У П вміщували твори Н Гончара, І Лучука, М Мірошниченка, А Мойсєнка, Р Садловського, Вікторії Стах, Наталі Чорпоти та ін

«Парнасиці» — група французьких поетів, авторський колектив збірника «Сучасний Парнас Збірник нових творів» (1866, видавець А Лемер) Л де Ліль, Сьюлл-Прюдом, Ж М Ередя, К Мендес, Ф Коппе, Л Дьєрк, Т де Банвіль, А Рено, Л Буйє, А Глатінь, Е Дезессар, Жан Лаор (псевдонім А Казалса), Л К де Рікар та ін Митці зустрічалися у кав'ярнях на лівому березі Сени, згодом — у салонах мадам де Рікар, Ніни де Каллас, друкували свої твори у різних ефемерних часописах Видання «Сучасний Парнас Збірник нових творів» (1869) засвідчило їхню артистичну зрілість, мало великий успіх, викликало гострі дискусії, критику, пародії, зокрема з'явився анонімний збірник «Сучасне Парнасеня» У пресі друкувалися відгуки на поезії «Сумний мадригал» Ш Бодлера, «Вікна» С Маларме, «Моя мрія» молодого П Верлена Трагічні події паризької комуни затримали появу другого збірника «Сучасний Парнас», надрукованого наприкінці 1871 До колективу його авторів увійшли також А Франс, Луїза Акерман Останній однойменний збірник (1876) був виданий як антологія «П» друкували свої твори також на сторінках власного журналу «Фантастичний огляд» (1860, видання К Мендеса), що виходив за сприяння Л де Ліля, Т де Банвіля та Ш Бодлера На останнього вплинула елітарна лірика (сонети «Краса», «Відповідності»), хоч пізніше він критикував естетичну платформу «П» («Язичницька школа», 1852) Часопис публікував також романтиків та реалістів (Л Гозлан, Ш Асселно, Шанфльорі), у ньому дебютували Ф О М Вільє де Ліль Адан, А Доде, що засвідчує відкритість «П» до інших стильових тенден-

цій Представник «П», поет Л К де Рікар видавав заборонений французькою цензурою часопис «Огляд морального, літературного, наукового та художнього прогресу» (1863—64) З 1865 він почав друкувати новий журнал «Мистецтво» («Art»), де, крім творчості «П», вміщували поезії П Верлена, С Маларме Часопис означив угруповання «П» як «поважного мислителя, спроможного на великі задуми, здатного виражати свої концептуальні ідеї за допомогою сміливих, спроквільно оформлених образів» Представники угруповання одними з перших усвідомили іманентну сутність художньої дійсності, почали обстоювати принципи «чистого мистецтва» Їх досвід почасті вплинув на творчі пошуки символістів Поетичний збірник Л де Ліля «Античні вірші» (1852), яку вважали програмовою, були притаманні пластичність образів, кларизм, статичність, вишуканість мови, досконалість рим і ритму, «аристократизм духу» У двох передмовях до збірки автор виклав концепцію «П», суголосну з концепцією «мистецтво для мистецтва» Т Готьє, який видав збірку «Емалі та камелі» (1852), використавши відомий з античної доби прийом екфрази Л де Ліль і в наступних збірках («Варварські вірші», 1862, «Трагічні вірші», 1884) обстоював обґрунтований ще І Кантом принцип «незацікавленого інтересу» мистецтва, відмежовував достеменно поезію від постійно нав'язуваних їй позалітературних функцій Естетичні категорії Правди і Прекрасного він розглядав як рівнозначні Прекрасне, що визначає й етику, створюється завдяки гармонійному поєднанню поетичних рядків, кольорів, звуків, почуттів, роздумів, фантазії, науки, а не розуму У збірці Л де Ліля «Варварські вірші» домнували трагічні інтонації Поступово поглиблювався песимізм Сьюлл-Прюдодома Авторитетом для «П» був прихильник арлекнади в літературі Т де Банвіль, автор феєричних комедій та новел на історичну тематику, який у коментарях до «Акробатичних од» (1857) аргументував антицивілізаційні настанови цих поетів, доводив законність їх творчості («Маленький трактат про французьку поезію», 1872) Вважається, що «П» проіснували до 1893, коли з'явилися «Трофеї» Ж М Ередя Помітними були дві групи поетів «Підступні дядечки» та згодисти (*франц. zut!* — до бса!), очолювані Ш Кро і Т Корб'єром, які вже прагнули епатувати читача, що засвідчувало кризу «П» Досвід французьких поетів, зокрема настанови кларизму, «чистого мистецтва», філгрантності мови, привертая увагу російських акмеїстів, київських «неокласиків», передусім М Зерова Вони перекладали поезії «П», осмислювали їхню естетичну концепцію, антиетичну народницький традиції, натякам символізму, імітації-поезії «пролетарізму» та нігілістичному пафосу авангардистів, зокрема футуристів Ю Клен, приєднавшись у реєміграції до представників «Празької школи», дотримувався цих поглядів, що позначилося на його збірці «Каравели» Водночас творчість київських «неокласиків» відрізнялася від традиції «П» Коли, наприклад, М Зеров, як Л де Ліль або Ж М Ередя, пов'язував свою поезію насамперед із сонетом («ясна, дзвінка закінченість сонета»), хоч звертався і до александрийського вірша, то П Филипович використовував дольник, а в доробку М Драй-Хмари, Ю Клена та М Рильського траплялися і верлібри

Парне римування (грец *rhythmos* *мірність, сумірність, узгодженість*) — суголосся прикінцевих слів у двох суміжних рядках. Поширене часто як дво-вірш, іноді — як катрен, запроваджений у такому вигляді в німецькій поезії ХІІ ст. Зразком П р е поезії П Мовчана

В забутім відрі було льоду кружалце,
в щлинах очей — невіда-невидальце,
і стежка текла від криниці в оселю,
де сміх крейдяний віддзеркалила стеля,
де лунко бурульки цвіли на шнурку
і тихо сидла сова на дашку
І гарно було, хоч слова забувай
Тут жив колись дід на ім'я Неминай

Парний повтёр — повторення фонетично зближених слів, переважно у монологічному мовленні, що передає схвилюваність, використовується у художніх, зокрема поетичних, текстах. Найвний у випадку переривання речення вставною або вставленою конструкцією. Таких П п багато у новелі «На золотих богах» Г Косинки

Парод (грец *parodos*) — у давньогрецькому театрі відкриті проходи на оркестру між амфітеатром і сценою, через які глядачі потрапляли на виставу, а під час неї простували на сцену хор та дійові особи. Поняття вживалося також на означення першої вступної пісні хору в античній трагедії та комедії, як-от у п'єсі «Цар Едип» Софокла, що складається із трьох строф та трьох антистроф, розташованих після прологу перед епісодієм першим

Строфа 1

Зевсова радісна вість! З золотого дельфійського гаю
Що ти несеш до славних Фів?

Груди пройняв мені острах, тріпоче збентежене
серце,

О Делію-Фебе зціли нас!

Ждеш ти служиння нового дай знак мені,

Що по тривалому часі відновлення

Давніх обрядів? Скажи нам, благаємо,

Сину Наді і славо безсмертна!

Антистрофа 1

Першою Зевсову дюню, Афіну, я кличу безсмертну

Й землеборонницю сестру,

Що на круглястому ринку стоїть її трон, Артеміду,

Й стрільця непохибного Феба, —

Втрюх нам од смерті з'явиться, захисники,

В тузі страшний, що колись облягла нас,

Згубний від міста вогонь відвернули ви, —

Знову ласкаво до нас завгайте!]

(переклад Бориса Тена)

Пародія (грец *parodia*, букв *жартівлива переробка*) — інтертекстуальний жанр фольклору та художньої літератури, гумористичний чи сатиричний твір, в якому у формі жаргу, шаржу імітують творчу манеру, стилістику, образний лад, композиційну структуру, іноді кон'юнктурні акценти чи словесні недоладності текстів будь-якого письменника чи літературного напрямку задля досягнення сатирико-комічного ефекту, висміювання тенденцій, що не відповідають канону чи новим мистецьким виванням. П, будучи двоплановою семантичною структурою (поєднує об'єкт зображення та художні засоби), розкриває невідповідність стилу та тематичного аспекту мовлення і повинна мати високий художній рівень

На відміну від стилізації та наслідування, метою яких є адекватне відтворення першоджерела, П спрямована на його перелицювання, тому її іноді називають антижанром. Науковці подають різні тлумачення цього терміна. Німецькі літературознавці наголошують на «структуротвірній особливості комічного» у П, британські — на «формі сатиричного, критичного або комічного висміювання», а французькі — на «жартівливий імітації». За спостереженням М Бахтіна («Проблеми поетики Достоєвського», 1979), автор, говорячи «чужим словом», вводить у нього «смыслову скерованість, прямо протилежну чужій скерованості», перетворює його «на арену боротьби двох гололів». У П виокремлюють гумористичний і сатиричний типи. Зразок пародіювання часто перенакшений, одивнений, набуває нового звучання. Вона близька до містифікації, виділяючись від неї наявністю послань на об'єкт висміювання, виходить за межі імітації, може набутися статусу самостійного твору, наприклад «Дон Кіхот» М де Сервантеса. Особливо актуально П стає під час гострих літературних дискусій, спростування зужитих художніх кліше, інерції канону, іноді набуваючи ознак епітати. Запровадили жанр давньогрецький письменник Гіппонакт з Ефесу (VI ст до н е), Гегемон із Тазосу («Гігантомахія», V ст до н е). Відомими були «Батрахомомахія», трактована як П на «Іліаду» Гомера, а також «Циклоп» Евріпіда — П на «Одіссею» Гомера, «Жаби» Аристофана — П на трагедії Евріпіда («Телеф» та ін), його ж «Хмари» — на твори Сократа і софістів, меніпова сатира тощо. Досвід античних письменників розвинули представники Каролінзького відродження («Бенкет Кіпріана»), ваганти («Найп'яніша літургія», «Ізенгрим» Ніварда Гентського тощо), оповідачі поеми про Лиса-Ренара, учасники середньовічних карнавалів, Еразма Роттердамський («Похвала Глупоті»), В Шекспір (висміювання «високого стилю» у деяких епізодах «Гамлета»), Ф Рабле («Гаргантюа і Пантагрюель»), Дж Свіфт («Мандри Гуллверра») та ін. У творі «Дон Кіхот» М де Сервантеса спародіювана схема середньовічного лицарського роману, «Екстравагантний пастух» Ш Сореля — галантні пасторали, «Смішні маніриці» Мольєра — преціозна література, «Дурна лайка» А-Д Сюблінні — «Андромаха» Ж Расіна, «Метаморфози образу Пігмаліона» Дж Марстона — поема «Венера й Адоніс» В Шекспіра, у ф'ябах К Гоцці — комедії К Гольдони. Відомі також пародійні памфлети Д Дефо, Дж Свіфта «Шамела» та «Джозеф Ендрюс» Г Філдінга, «Орлеанська дива» Вольтера та ін. Романтики (В Тік, Дж Г Байрон, П Б Шеллі, В Скотт, Г Гейне та ін) писали П на твори класицистів, реалісти (Козьма Прутков, «Бурлески» В М Текеря, «Романи в найкоротшому викладі» Ф Б Гарта, п'єси Е Лабіша, Е Скриба, М А Дезожьє, Л Ф Клервіля та ін) — на доробок романтиків. Траплялися випадки, коли письменники просили інших або писали П самі на себе. Так, А Дюма-батько спародіював у «Дворі короля Пето» власну драму «Генріх II та його двір». Були популярними П з доробку М Салтиков-Щедріна («Помпадури і помпадуриш»), «Щоденник провинцала у Петербурзі», «Історія одного міста», «Пародії», О Архангелського («Пародії», 1927), колективний збірник «Парнас дибцем» (1925). До прийому такої інтертекстуальності зверталися Дж Джойс («Улісс»), К Моргенштерн («Пісні вішалника»),

«Пальмштрем»), К. Чапек («Оповідання з однієї кишені», «Оповідання з іншої кишені»), С. Лікок («Безглузді романи», «Божевільна белетристика»), Ф. Карінгі («Ось як ви пишете»), Акутагава Рюноске («Нанкінський Христос») та ін. П. стала одним із важливих компонентів епатації авангардизму, її використовували футуристи, дадаїсти, сюрреалісти, представники драми абсурду та ін. Вагоме місце П. посідає в українському фольклорі, зокрема у низовому козацькому бароко, перейнятому енергійною сміховою культурою, у творчості мандрованих дяків, І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, П. Білецького-Носенка, В. Самійленка, В. Еллана (Блакитного), Остапа Вишні, М. Йогансена, Л. Грабузовича (очевидно, псевдонім П. Зайцева), Ю. Клена та Л. Мосендза, які обрали собі псевдонім Порфирій Горогак, Хведосія Чички (псевдонім І. Качуровського), А. Крижанівського та ін. Цікавим є цикл Ю. Івакіна «Про попа та його собаку», в якому дотепно висміяне спрощене розуміння структуралізму вульгарною соціологією. За спостереженням Г. Нудьги («Українська літературна пародія», 1963), такий жанр започаткований у давній українській літературі у XVI ст. Першим його зразком вважається вірш «Elegia Alexii» Феофана Прокоповича, опублікований Григорієм Кониським («Правила поетичного мистецтва», 1746). Відомі також твори цього жанру П. Гулака-Артемовського на поему «Налой» Н. Буало (зберігається в архіві І. Срезневського), «Жабомишудраківка» К. Думитрашка, «Ахмет III і запорожці» С. Руданського, в якому пародійований «Лист запорожців до турецького султана», віршові висміювання епігонів Т. Шевченка на сторінках журналу «Основа», І. Франка («Де єсть руська вітчизна?» на «Где єсть руська Отчизна?» І. Гулашевича), оповідання «Без пуття» І. Нечуя-Левицького — на декадентів та символістів. Трапляються, за свідченням Г. Нудьги, П. навіть на наукові розвідки, як-от на студію «Шевченко і Міцкевич» О. Колесси. З'являлися П. на сторінках журналів «Комар», «Дзеркало» тощо. Класичний зразок П. дав К. Буревій, відомий за псевдонімом Едвард Стріха, розкриваючи вбогість «пролетарської поезії», глузуючи з авангардистських декларацій та «функціональної поезії», антихудожньої політики компартії «в галузі художньої літератури» (вірш «Зробіть мені квиток партійний»). Цікава П. на сюрреалістичний часопис «Мінотавр» віднаходиться у доробку О. Зуєвського («Новітня данина»). Одними з кращих у цьому жанрі були створені Остапом Вишнею П. на Г. Косинку («Однокутний бій Косинки»), на М. Хвильового («Синя трясовина»), на Г. Коцюбу («Земляний син Г. Коцюби»), на Я. Мамонтова («Коли народ уже визволивсь»), на М. Зерова («Воскресла»), на В. Коряка («Шевченко й канарейка», «Шість і шість») та ін., у яких гуморист імітував «чужий стиль». Часто звертаються до П. і сучасні поети. Чимало їх і в доробку П. Федотка, наприклад поезія «Квартира із стоп»:

Як світ цей умістить в верлібрі,
Коли він просить у ямб?!

...І хай нам рими вільно світлять...

Василь Боровий

Житло поету не потрібне —
Рідня поети солов'ям.
Поет жить може у верлібрі,
Прибудувавши ганок-ямб.

Аби тепла крихтину втримать —
Поставить крапку і тире,
Зладнає замість вікон рими,
В одвірок — дактиль і хорей.

Найголовніше для поета —
Папір, чорнило чи графіт...
А світ увесь, як і масток,
Він вмістить у одній строфі.

До жанру П. зверталися неовангардисти, зокрема представники Бу-Ба-Бу, які висміювали псевдхудожні зразки «соцреалізму» та соцарту. Крім основного засобу іронічної імітації, П. посилює функцію гіперболи, шаржу, використовує абсурдність задля досягнення сподіваного комічного ефекту. У просторі постмодернізму вона набуває іншого змісту, на думку англійської дослідниці Margaret Rouz («Пародія: давня, сучасна та постмодерна», 1993), яка простежила еволюцію жанру від античності до сучасності. Вона окреслила два розуміння П. З позиції пізнього модернізму (60—70-ті ХХ ст.) П. використовується задля висміювання, спотворення, створення враження комічності, карнавальності, критичного поцінування довкілля, постмодерністське бачення пов'язує її з комедійною грою сенсами на безкраї інтертекстуальності і пастищу.

Пароксизм (грец. *paroxysmos*: подразнення) — гостра форма переживання почуття. Поняття може вживатися на позначення такого моменту художнього твору (найчастіше п'єси), в якому драматичне напруження сягає апогею, іноді збігаючись із кульмінацією та стрімкою розв'язкою, як у драмі «Блакитна троянда» Лесі Українки, коли Любова Гоциньська випиває отруту.

Парокситонна клаузула (грец. *paroxutonōs*: слово з наголосом на передостанньому складі і лат. *clausula*: закінчення), або **Жіноча клаузула**, — закінчення віршового рядка з наголосом на передостанньому складі:

перелічить усю громаду
а тоді число шукайте
щоб означити в реєстрі
вихід в небо (І. Римарук).

П. к. характерна для неримованих віршових рядків, передусім для білих віршів. Часто поєднується з окситонною клаузулою. За наявності прикінцевих суголось виникає парокситонна рима.

Парокситонна рима (грец. *paroxutonōs*: слово з наголосом на передостанньому складі і *rhythmos*: мірність, сумірність, узгодженість) — суголосся слів наприкінці версів, наголос у яких припадає на передостанній склад. В українській версифікації цей термін запровадив І. Качуровський, вважаючи, що поняття «жіноча рима» не відповідає специфіці української мови, в якій до неї також належать слова чоловічого (*тiвень* — *дiвень*) або середнього (*коло* — *соло*) роду. Його позицію поділяють Г. Семенюк, А. Гуляк, Олена Бондарева («Версифікація. Теорія і практика віршування», 2003), посилаючись на відмінність української мови від російської, звідки запозичене поняття «жіноча рима», перейняте з провансальської та французької поезії. Однак автори не відкидають жодного з термінів, застосовують обидва. В українській силаботонічній системі П. р. чергується переважно з окситонною, однак трапляються випадки наскрізного парокситонного римування:

Білим сяйвом сплетені руки
Я не знаю хто ми і звідки
Будуть знати наші онуки
Будуть свідчити стомлені свідки

Все розкажуть що і довкола
Як під нами корчилося листя
Лиш не скажуть що був за колір
Коли очі наші злилися (Олеся Мамчич).

П. р. збігається не лише з парокситонною клаузулою, а й і з внутрішнім римуванням: «Довгождана, нездоланна ... / Ось вона — Блакитна Панна!» (М. Вороний), «Гей, на весла, // щоб понесла. / Буря човен на простір...» (Г. Чупринка) та ін. П. р. була притаманною силабічному віршуванню барокової доби, що засвідчує одне з гербових епіграм «На старожитній клейноді їх милостей панів Балабанів» Тарасія Земки:

Дому цних Балабанів цниї теж клейно́ти,
Знаками суть чулої і ділної цноти [...].

Ця традиція вплинула і на еволюцію української версифікації, зокрема на творчість І. Котляревського (одична строфа), Т. Шевченка, П. Куліша та ін.

Паромейський вірш — вірш, поширений у курйозній поезії, у якому літера або склад може одночасно бути складником кількох рядків. У латинській літературі він мав вигляд кількох центричних кіл, що неначе оберталися. Часто кожне слово починалося або закінчувалося однією і тією самою буквою, що іноді давало підстави називати його асонансним або алітераційним. Очевидно, П. в. запровадив П'єр Абельяр (1079—1142). Його досвід поглибив Х. де Лобювіц (XVI ст.). П. в. позначився на творчості Івана Величковського — автора «диногласного» (одноголосного, асонансного) та «динопадежного» (одновідмінкового) віршів. У першому разі кожен відкритий склад завершується звуком (літерою) о:

СлОвО плОтОнОснО
МнОгО плОдОнОснО.

У другому — всі віршові рядки завершуються складом -анна, що асоціюється з іменем матері Діви Марії, витворює враження монориму:

Роди, избранна
[пречистую, Анна],
В спо [tash]пр]остранна,
Сладкая манна,
Яко нам данна,
Богу осанна.

До П. в. в новітній українській поезії звертався І. Іов, надаючи йому вигляду абеткового («Хор») або зорового («Ворон») вірша. А. Мойсієнко трактує П. в. як паліндром:

Ми — дим
Ми — дим віків, ми — дим.
Ми — дим низин, ми — дим [...].

Парбоніми (грец. *para: біля і опута: ім'я*) — слова, подібні за морфемним складом та звучанням, але відмінні за значенням: *авторитетний* — *авторитарний*, *пригадати* — *прогадати* тощо; Б. Лепкий: «Той, хто їх виплекав, виспівав, виплакав, / Радо спічне в забуттю»). До них належать також фразеологічні одиниці (*побачити світ* — народитися, бути опублікованим і *побачити світу* — багато подорожувати) та синтаксичні конструкції, як-от початок пісні, приписуваної Марусі Чурай, «*За світ встали*

козаченьки», котрий інколи співається «*Засвистали козаченьки*», що не відповідає історичній правді (вирушаючи в похід, козаки били в тулумбаси). Доцільне вживання П. сприяє посиленню семантичної та експресивної виразності мовлення, помилки у їх розмежуванні витворюють комічний ефект (каламбури). Зазвичай П. утворюють оказіональні асоціативні зв'язки, семантичне одивнення, є основою римування у варіантах асонансу, дисонансу, переміщення звуків у схожих за написанням словах. У ширшому розумінні П. називають слова, віддалені за походженням, будовою, значенням, але близькі за звуковим складом: *дерзання — терзання, голосувати — галасувати, вигода — вігода, капелюх* (чоловічий рід) — *капелюха* (жіночий рід), *світський* — *свійський* і т. д. Навмисне зближення форм зумовлює появу паронематичної стилістичної фігури, завдяки якій увиразнюється ритмо-звукова мелодика вислову та вокальні можливості мови: «*Соколе ясний, брате мій рідний, ти високо літаєш*» (дума), «*Деся був Дега (Де? Га?) Дега. Художник. Дивак. Самітник*» (Ліна Костенко), «*коли ж ми з Коліми коли ми*» (І. Іов). Така гра слів увиразнює формальну організацію тексту, як-от у скоромовці: «*Прійшов Прокіп — кипить окріп, пішов Прокіп — кипить окріп. Як при Прокопі кипить окріп, так і без Прокота кипить окріп*». Надмірне вживання П. називають патронімічною атракцією.

Паронімічна атракція (грец. *para: біля, опута: ім'я, lat. attractio: стягування, уподібнення*) — див.: **Парбоніми**.

Паронемазія (грец. *paronomasia, від para: біля і опотазб: називаю*) — стильовий прийом зумисного наближення та зіставлення паронімів.

Партёр (франц. *parterre, від par: по і terre: земля*) — частина театрального залу для глядачів, розташована нижче рівня сцени.

Партитура (італ. *partitura, букв.: розділ, розподіл*) — повний нотний текст опери, оперети, балету, зведений нотний запис ансамблевої музики для оркестру, хору. Перелік усіх містецьких елементів, зовнішніх та внутрішніх ознак п'єси, які вводяться у текст для її прочитання.

Партійність (лат. *pars, partis: частина, група*) — див.: «**Соцреалізм**».

Партімена (прованс. *partimen*) — жанр провансальської поезії, різновид тенсоні, твори якого представляли агон двох чи кількох трубадурів за сформульованою темою, зазвичай як змагання між багатим та бідним, славетним і невідомим та ін. У П. використовували здебільшого три строфи. Переможця П. визначали слухачі або обраний суддя.

Партіта (італ. *partita*) — різновид мадригалу, ліричний твір про закоханих, їх побачення та жаль з приводу розлуки.

Парфенії (грец. *parphenios: дівочий*) — різновид давньогрецького гімну, дівочі пісні, які писали Алкман (VII ст. до н. е.), Симонід (556—468 до н. е.). Дві книги цього жанру і третю з окремими П. створив Піндар (прибл. 522—518 — прибл. 442—432 до н. е.).

Парцеляція (франц. *parceler: поділяти на дрібні частини*) — фігура мелодики мовлення, в якій частини одного речення задля кращого їх сприймання інтонаційно та семантично розмежовують на відносно самостійні неповні комунікативні одиниці (фрази), відображаючи це на письмі розділовими знаками,

задля наголошення на семантичній значущості інформаци

Дві паралелі два меридани —

І от квадрат Живи Твори Вмирай (Є Плужник)

П надає мовленню внутрішньої цілності шляхом посилення інтонаційної виразності, експресивності, градаційності висловлення навчовання медитативного настрою Вона виникає як наслідок напруження між семантикою речень та їх вимовою, ущільнюючи семантичні співвідношення у простих та складних реченнях за відсутності модальності

Кістками пальців суховиття просять
хоч краплю! змучаться від зойків
А смуток твій зелений птах, і в гостях —
де, як з молитви, проростає квіт (В Барка)

Паса́ж (франц *passage*, букв *прохід*) — означення технічно складного елемента музичного твору чи послідовності тонів у швидкому русі У робочому сценарії може стосуватися незначного переміщення акторів, у літературі — окремого місця у тексті книги У переносному значенні називає несподівану пригоду, дивний збіг обставин

Пасе́ім (франц *passé minulé*) — пристрасть до минулого, замилювання ним, протиставлення його сьогоденню Яскравим прикладом П в українському письменстві була діяльність МУРу із задекларованими настановами проголошеної У Самчуком «Великої літератури»

Пасивний словни́к (лат *passivus недіяльний*) — маловживана, застаріла (архаїзми, історизми) або територіально обмежена (діалектизми, жаргонізми, арг) лексика, а також неологізми та терміни, що характеризують мовлення представників певних професій

Пасіона́рність (лат *passio пристрасть*) — риса особистості, виражена вольовими імперативами, прагненням самоствердитись у критичній ситуації, сформована в екстремальних соціокультурних умовах виживання Надленою П вважають героїчну, безкомпромісну особистість, здатну на величній вчинок, ризик життям задля втілення високих ідеалів До пасіонарних особистостей належать у Давній Греції — Геракл, у Франції — Роланд, в Україні — Байда та ін П властива повісті «Тарас Бульба» М Гоголя, баладам «Тарас Трясило», «Іван Підкова» Т Шевченка, повісті «Захар Беркут» І Франка, драматичним поемам Лесі Українки, поемі «Мазепа» В Сосюри, стрілецьким та повстанським пісням Вона була концептуальною основою поезії представників «Празької школи», які традиційну «філософію серця» модифікували в охоплену історіософським пафосом «філософію чину», творчості поетів УПА, наприклад М Кушніра, поетів-дисидентів, зокрема В Стуса П ставала актуальною в історії письменства у найкритичніші моменти для української культури Так, П характеризувала діяльність народництва другої половини ХІХ ст Часто носіями пасіонарної енергії були письменники, як-от Т Шевченко, Леся Українка, О Ольжич та ін

Паскві́ль, або **Па́шквіль** (*pasquillo*, від імені італійського шкільного вчителя ХV ст Паскуїла, який в ідких епіграмах засуджував можновладців), — наклепницький твір, що містить безпідставні напади, маючи на меті скомпрометувати певну особу

чи явище громадського, національного, літературного життя П вившували на встановленому в 1501 р'єдесталі скульптурної групи Менолея з тилом Патрокла біля папалуру Браши у Римі Згодом там на день Св Марка (25 квітня), прикріплювали в'їдливі анонімні епіграми на можновладців, невдовзі видані Відтоді П називають брехливе анонімне звинувачення Іноді автори підписують свій твір, як-от В Менцель («Німецька література», 1827 перевидано 1836), що проголошував «аморальною» творчість Й-В Гете, Ф Шиллера, представників «Молодої Німеччини» Це спричинило аргументовані протести Л Берне, Г Гейне та ін П можна вважати також рецензію В Белінського на поему «Гайдамаки» Т Шевченка, його «Лист до Гоголя» В Україні до цього жанру належали публікації лауреата Сталінської премії Я Галана, в яких він виражав ненависть до Ватикана, до національно свідомих українців, учасників руху опору («Від Петлюри до Петлюри», «Я і папа», «Плюю на папу», «Отець тьми і присні» тощо), В Беляєва («Під чужими прапорами»), Ю Мельничука («Слуги жовтого диявола», «Поріддя Іуди» та ін), О Полторацького («Українські буржуазні націоналісти — найлютіші вороги радянського народу») та ін

Пасквіна́да, або **Пашквіна́да** (франц *pasquimade*, від італ *pasquillo*), — різновид пасквіля, стислий вірш, що імітує памфлет або епіграму Його запровадив італійський поет П Арегіно (1492—1556), згодом твори поширилися в інших літературах, зокрема в польській — схожі на фразки вірші Ф Заболоцького (1750—1821)

Пасос — одноактна вистава ярмаркового характеру, сформована в Іспанії в ХVІ ст і невдовзі поширена в Європі

Паспорт те́ксту (франц *passport*, від *passé прохід*, *port гавань*, лат *textum тканина*, зв'язок, будова) — сукупність даних, що містять інформацію про автора (прізвище, ім'я, по батькові, час життя і творчості), час написання твору (дата), місце його написання, його короткий зміст У фольклористиці П т називають детальні дані про збирача певної інформації, інформатора, виконавця твору, час і місце його виконання

Пасте́ль (франц *pastel*, від італ *pastello*, з *pasta м'ясо*) — кольорові олівці, виготовлені з фарби, крейди та зв'язувальної речовини, або виконаний ними твір За аналогією П називають і літературний твір, переважно поетичний, в якому без деталей подробиць виражається настрій, як у циклі «Пастелі» П Тичини

«Пастир» Герми — апокаліптичне об'явлення вільновідпущеного римлянина Герми, брата єпископа Пля, призначене для домашнього читання Належить до апокрифічної літератури У творі була важливою не фабула, а слово, мовлене до учнів Ісусом Христом, що мало магичну силу Пам'ятку, яка входила до Александрійського канону, Синайського кодексу, заперечував «Канон Мураторі», тому що Герма не був апостолом Його книга складається з трьох розділів (видіння, настанови, притчі), порушує етичні проблеми вірних, зокрема окреслює позицію щодо багатства та бідності, який надає пріоритету, засуджує мирські розкоші, зраду У творі постають цікаві метафори церкви, що постійно омолоджується, каміння, що втілює грішників Герма сподівався на друге пришествя, яке відбу-

деться, тільки-но сформується могутня церква як зібрання однодумців Трактуюваня образу Ісуса Христа близьке до юдо-християнських уявлень, засвідчених притчею про виноградарів (народ), в якій Син Божий ототожнений із рабом власника (Господа), вважається посередником, що передає Дух людям

Пастічо (*ital pasticcio мшианина*) — інтертекстуальна опера з поновленим текстом, музику якої запозичено з різних раніше написаних опер, арий, дуєть або яку створили кілька композиторів Поширена в Італі XVIII ст

Пастіш (*франц pastiche, від ital pasticcio мшианина*) — пародія-містифікація, яка складалася з уривків інших опер Поняття виникло у Франції в XVIII ст Згодом термін поширили й на інші жанри, наприклад «Пастіш і сумш» (1914) М Пруста чи «Обранець» (1951) Т Манна Іноді з'являлися твори без елементів пародювання, як-от поема «Дракон» О Толстого (1875) Передусім П є різновидом стилізації, що полягає у точному наслідуванні жанрово-стильової манери певного автора, літературної групи чи школи іншого історичного періоду Водночас П відтворює дух і стиль певного зразка, як-от «Шоста повість Белкіна» М Зощенка Йдеться і про літературно-критичне переосмислення іншого стилю, історичного минулого, засвідчене творами «Духи польських поетів» літературознавця К Віки, харківським російськомовним збірником «Парнас дибки», українським збірником «Вибрики Пегаса», в яких стилізація набуває ознак пародії За таких умов, на думку Лінди Гатчен, водночас утверджується і руйнується історія, що є попередбачуваним нарративом Натомість Ф Джеймсон, посилюючись на ідею симулякра Ж Бордіяра, не визнає за П «позитивного» змісту, вважаючи, що йдеться про спробу повернути історію Аноніми П інколи сприймають як різновид містифікації У постмодернізмі це поняття стає визначальним, вважається актуальним способом точного наслідування текстів за відсутності семантичних або оцінкових переваг та методом організації тексту — еkleктичної конструкції значеннєвих, жанрово-стильових складників, позбавлених внутрішніх відношень У модернізмі й авангардізмі письменники використовують П для пародювання чи самопародювання, що у просторі постмодернізму ставиться під сумнів На ранніх етапах розвитку П розглядали як специфічну форму пародії (теоретик «Групи-63» А Гульєльмі), а нині зводять до редукції або витискають «іронічним модусом», вживають як «нейтральну практику стилістичної мімікрії без прихованого мотиву пародії» (Ф Джеймсон) Тому американський критик Р Пойрєр пропонує запровадити поняття «самопародія» як один з ідолоктів, бо немає вєвненості, що те чи інше художнє явище анахронічне, отже, комічними можуть здатися лише спроби встановити лінгвістичну норму чи істину на підставі письма в ситуації постмодерністської чуттєвості та приємрку метанарації П не спростовує канон, а нехтує ним, адже феноменальний світ проголошується позбавленим будь-якого сенсу П виражений передусім у контексті інтертекстуальності, не зводячись до стереофонічного гетерогенного тексту, тлумаченого як палмпсест Зіткнення в одному інтертекстуальному просторі двох чи кількох змістовно, стилістично відмінних «текстуальних світів» зумовлює псевдопародійний ефект, «парадоксальний дуалізм» (Ч Джейнс),

в якому кожен фрагмент іронічно долається іншими, і навпаки Тому, за твердженням голландського дослідника Т Д'ана, художній код зашифрований двічі Спираючись на тематичний матеріал і техніку масової культури, він набуває рекламної принадності і водночас з огляду на свідомо іронічне трактування поширених сюжетів апелює до реципієнтів із вищуканим естетичним смаком, спрямовується на викриття ілюзійонізму мас-медіа П не втрачає ознак наслідування, однак, на відміну від пародії, постає емоційно нейтральним Нині його, на думку І Гасана, застосовують як знаряддя викриття оманливості мови Яскравий приклад П з доробку схильного до діалогу з класикою В Неборака, який задля цього використовує хрестоматійні вірші Т Шевченка, власне центони, зберігаючи ритміко-інтонаційний малюнок

Що дал? Кожному — своє
Хто в гору дивиться, хто вниз,
хто камінь б'є, хто воду п'є,
у кайф комусь іде стриптиз —
мені однаково, мені
однаково, минають дні,
минають ночі, я на дні
Та неоднаково мені!!!

Пастораль (*франц pasturale, від lat pastoralis пастуший*) — різновид буколки, невеликий за обсягом твір, який оповідає про безтурботне просте сільське життя на лоні погідної природи схильних до витончених переживань нижніх пастухів та привабливих пастушок Домнують у П умовність, антицивілізаційний пафос, ностальгія за втраченим золотим віком, вільним від соціальної нерівності, за чуттєвим світлом людини, її простим існуванням Теоретичне осмислення жанру започатковане у XVI ст «Поетикою» (1527) Дж Вді, «Поетикою» (1561) Ю Ц Скалігера, передмовою та коментарями до «Пастушого календаря» (1579) Е Спенсера, виконаними автором, прихованим за криптонімом Е К У XVII ст спалахнула суперечка «давніх» і «нових» спричинена закликом Р Рапена в передмові до його «Священних еклог» повертатися до античних джерел і відповіддю Б Фонтенеля («Міркування про еклогу», 1688), який заперечував класицистичні нормативи Полеміка поширилась у письменстві Англії та Німеччини Проблемою П цікавився Й-А Шлегель («Про природне у пасторалях», 1746) Класичними зразками жанру були антична буколка, «Еклоги» Вергілія, написаний ритмізованою прозою роман «Дафніс і Хлоя» Лонга (III ст до н е) Поширилися мотиви першої ідилії Теокрита, зокрема смерть пастушого божества Дафніса, а також «Плач над Адонісом» Біона, (II ст до н е), «Плач над Бюном», очевидно, Мосха (II ст до н е) Пасторальну літературу відновили у період проторенесансу, Ренесансу та класицизму, використовуючи й практику провансальської пасторелі (XI—XII ст), у якій розвинув мотив зустрічі рицаря та пастушки, яка припала йому до серця, але відкидає його замирення Під впливом творчості трубадурів сформувалася пастурель (Франція), пасторелла (Каталонія) і П в Італії, Англії та в літературах інших країн, в яких помітні відмінності від провансальського зразка Так, у творах португальського поета А Ненуша (XII ст) рицар виявлявся надто соромливим юнаком, шотландця Р Генрісона (XV ст) — пастушка освідчувалася пер-

шою, іспанця Х Руїса (XIV ст) — поставала грубою, хтивою, непривабливою, іспанський маркіз де Сантільяна (XV ст) надав їй аристократичний рис, обстоював ідеал селянки, вихованої цнотливою природою П набувала ознак метажанру, виражена передусім в еклозі, елегії, романі, драмі, синтезувала різні інтертекстуальні тенденції — традиції античної буколки (Теокрит, Вергіль, Овідій, Кальпурний), пастуший роман Лонга, проповіді та новели Іоанна Золотоустого, досвід провансальців, а також середньовічних міраклів, ауто, фарсів тощо Особливо християнське письменство цінувало четверту еклогу Вергіля, в якій, на противагу язичницькій традиції, золотий вік пов'язувався з народженням дивного дитяти, яке асоціювали з Ісусом Христом Найпоширенішою формою середньовічної П була різдвяна еклога Одним із перших романів є прозовий твір із терцинами «Амето, або Комедія про флорентійських німф» (1341—42) Дж Боккаччо та вивопнений алегоріями і натяками його роман у віршах «Ф'езоланські німфи» (1344—46), а також «Буколки» (1346—57) Ф Петрарки Християнські традиції, мотиви різдвяної еклоги позначилися на «Різдві Христовому» (1460) Ф Патриці, циклі з дванадцяти еклוג («Священні еклоги», 1485) А Джерардіні 114 творів цього жанру за мотивами Старого та Нового Завіту написав нідерландець Р Обрізус (прибл 1540 — прибл 1584 чи 1594) Зверталися до П німецький поет Ф Шпее («Еклога про кривавий пт Христа», «Еклога, в якій пастухи засвіт славлять Господа», «Пастуша пісня про Христа та воскресіння Христа»), Р Рапен («Священні еклоги», 1659) та ін П виявилася жанром, що адекватно відобразив кризу ренесансного світосприйняття з його антропоцентризмом та ілюзорним прогресизмом Тому романи «Аркадія» («Давня Аркадія», 1580, «Нова Аркадія», 1590) Ф Сідні засвідчили поворот до втраченого під тиском логоцентричних цінностей відчуття гармонійної природи, ідеалізованої в їхніх творах, на тлі якої розгорталися глибокі переживання ліричних героїв, іноді вводилися імена, що натякали на конкретних осіб Французькі письменники, зокрема представники марінізму та преціозної літератури, надавали пріоритету відображенню різновидів і відтінків кохання, іспанські акцентували на лицарському ставленні до жінки, М де Сервантес («Галатея», 1585) обстоював принципи соціальної рівності На його роман вплинув твір аналогічного жанру «Аркадія» (1504) Я Санназаро, що позначився також на «Семи книгах про Діану» (1559) Х де Монтемайора, «Астреї» (1610—19) О д'Юрфе Жанровими формами П були поема, роман, драматична поема, опера, пантоміма, балет тощо З'явилася низка творів Джованні Баттіста Спаньйоли Мантуанського (1447—1516), Х дель Енсіні (1469—1529), А Баркляя (1476—1552), Г де ла Веги (1503—36), Л де Камоенса (1524—80), представників «Плеяди» (П де Ронсар, Р Белло), Дж Маріно (1569—1625) та ін «Пастуший календар» (1579) Е Спенсера став зразком однойменного видання (1593) М Дрейтона, «Британських пасторалей» (1613—16) В Брауна, «Пасторалей» (1706) А Філпса Драматизація творів посилюється завдяки запровадженню діалогів та інтриг, зумовивши появу в середині XVI ст пасторальної трагедії, комедії, драми «Сказання про Орфея» (1480) А Полціано, «Егле» (1545) Дж Чінтіо, «Офірування» (1554) А де Беккарі, «Аретуза» (1563) Лолліо,

«Амінта» (1573) Т Тассо, «Суд Париса» (1581) Дж Пілла, «Галатея» (1584) Дж Ліл, трагікомедія «Вірний пастух» (1585) Б Гварін, який вважається одним із засновників маньєризму, «Вірна пастушка» (1609) Дж Флетчера, прозометрична «Пастораль про німфу Гердиню» (1630) М Опіца, твори Ф Цезена («Амена та Аманда», 1632, «Леорандр та Переліна», 1642, «Адріатична Роземунда», 1645), «Аркадія» (1598) Лопе де Веги, «Благородний пастух» (1725) А Рамзея Популярність жанру, засвідчена утворенням «Пегніцького пастушого та квіткового ордену» (Нюрнберг, 1644), позначилась і на драматургії В Шекспіра «Два веронця», «Безплідні зусилля любові» (обидві г'єси 1594), «Як вам це подобається» (1599) За доби бароко П набуває інтимно-камерного, ігрового, естетизовано-гедоністичного характеру, що замінюється фрівоольністю у творах доби рококо, обов'язковими дійовими особами яких були німфи, музи, граці, Вакх, Купідон Поступово, однак, і жанри витискалися соціально-побутовим романом та класицистичною драмою, існуючи в деяких національних літературах за інерцією Як художня гра П була притаманна «Пасторалі» та поеми «Віндзорський ліс» англійського поета О Повпа, набувала сентиментальних ознак у творах С Геснера («Ідилії»), Ф Флоріана («Галатея», «Стелла»), В Коллінза (позначені східною екзотикою та ознаками буколки «Перські еклоги») До цього жанру зверталися Й-П Гебель, Ф Карпінський, М Ломоносов, О Сумароков, М Карамзін та ін На П з'являються пародії, наприклад роман «Божевільний пастух» Ш Сореля (1627—28), в якому висміяно епгонів Ф Сідні Дж Гей («Пастуший тиждень», 1714) брав на глузи спенсеріанську традицію, опублікував пасторальні «Міські еклоги» (1720) На початку XIX ст П вичерпала себе У XX ст використовувався здебільшого як «пам'ять жанру», прояв поліфункціональності за невідповідності між жанровою ознакою та змістом «Пасторалі» Л Арагона, «Остання пастораль» О Адамовича, «Пастораль 1943» В Затулівітра тощо В Україні відлуння пасторальних мотивів вбачають у доробку Феодана Прокоповича, Григорія Сковороди («Тільки сонце виникає, / Пастух виві виганяє ») та ін Хоча П як особливий різновид буколки поступово зникає з літературного вжитку, набуваючи іронічного відтінку манірності, вона не вичерпала своїх жанрових можливостей, здатна, як засвідчує повість «Пастораль» (1989) Г Штона, до оновлення Особливо життєздатна вона у ліриці, інколи набуваючи драматичного звучання, як написана секстиною іронічна «Ранкова пастораль» В Герасим'юка [] Ягнята й вівці збилися до купи, навпроти них завмерли ми, як слуги Баран аж від скарлючених кушів немовби для смертельного двобою щоразу розбігався й головою о стовбур яблуневий бив і бив []

П використовується також і в музиці, наприклад шоста симфонія Л Бетховена чи епізод із «Пикові дами» П Чайковського

Пасторалька (польсь *pastoralka*, від лат *pastor* *пастух*) — різновид колядки у польському фольклорі XVII—XVIII ст, драматизований твір у вигляді діалогу між віфлеємськими пастухами, до якого додані пісні янголів та хорові партії

Пасторéла, або **Пастурéль** (прованс *pastorela*: *пастушка*), — жанр середньовічної куртуазної поезії (XII—XIV ст.), поширений переважно у Франції та Каталоні. До нього вдавалися трубадури, трувери Крим фольклорної основи, його джерелом були буколки. У фабулі описували побачення рицаря та пастушки на тлі ідилічного пейзажу. Іноді у твір вводили постать закоханого пастуха. П могла змальовувати сільське свято, навіть сварку між селянами. Північнофранцузький варіант, на відміну від каталонського, був часто огрубленим, переважно оповідним. Походження жанру пов'язане з творчістю провансальського поета Маркабрюна (1149—85).

Вчора в вечірню годину
Стрів я двіччя коло тину,
Просту пастушку невинну,
Ще й одягла та дивця
Теплу квітчасту хустину,
Хутряну шубку козліну,
Синю картату спідницю

Мовив я їй за хвилину
— Любко, мете без упину!
Вас занесе, мов білину
— Пане, — сказала дивця, —
Змалку здорова, не згину
Ярок малих не покину,
Хуга нехай собі злиться!

— Іншими, любко, шляхами
Малось йти, та за вами
Слѣдом пшов я лугами
Гарна ж яка ви дивця!
Важко самій до нестями
З вівцями та баранцями,
Гурт їх ось-ось розб'їжитья!

— Пане, не тільки словами,
Треба служити й ділами
Вашій довірливій дамї
Лицарю — мовить дивця, —
Тут я сама з ягничками,
З вами пустими речами
Бавиться нам не годиться!]

(переклад М Терещенка)

Починання Маркабрюна поглибили та розвинули Жан Бодель (прибл. 1165—1210), Жан Фруассар (прибл. 1337 — прибл. 1404), а також мінезингери Готфрід фон Найфен (1200—55), Освальд фон Волькенштайн (1377—1455), італійські поети Гвідо Кавальканті (1250—1300), Франко Саккетті (1332—1400). П позначилася на інших жанрах, зокрема на музичній драмі «Гра про Робена та Маріон» (1283) Адама де ла Аля. Досвід П, що став підґрунтям пасторалю, використовували Е. Спенсер («Королева фей»), В. Шекспір («Буря»), К. Гольдони («Сільський філософ»).

Патерік (грец. *Paterikon*, від *лат. pater* батько) — загальна назва збірок оповідань та новел апографічного змісту й аскетичного характеру, в яких ідеться про подвиги духовних подвижників. Поширені у Візантії та в Римі з IV ст. На відміну від житій у П розкрито не все життя пустельника чи стовпника, а лише найзначніші його епізоди, подано описи чудес та видінь. Здебільшого основою творів стають мандрівні сюжети. П властиві простота нара-

титу, строга форма. Твори здебільшого впорядковували за територіальним принципом, охоплюючи життя праведників, ченців певної країни або громади. Найвідомішими П вважаються Синайський, Єгипетський, Римський. Так, Синайський П, складений Іваном Московом (VI—VII ст.), містив новели про побут палестинських ченців, чудесне лікування недужих тощо, Єгипетський охоплював популярну у візантійській писемності «Історію єгипетських монахів» (IV ст.) та «Лавсаїк» (V ст.) єленопольського єпископа Палладія, який описав життя єгипетських пустельників, їх змагання з бісами. Римський П, або «Співбесідник», представляв «Бесіди про життя і чудеса італійських отців та про безсмертя душ» (VI ст.) римського папи Григорія Великого, цикл новел якого вплинув на «Божественну комедію» Данте. Алп'єрі Ієнує також група П, змістом яких є повчально-афористичні слова, власне вирази та сентенції подвижників Скитський, Єрусалимський, Абетковий П. Скитський П (V—VI ст.) позначився на повісті «Отець Сергій» Л. Толстого. За православною традицією складені також Зведений (XIV ст.) та Афонський П. У Київській Русі з XI—XII ст. був популярним Єгипетський (повна назва — «Сказання про єгипетських чорноризців») та Синайський («Лимонар», або «Луг духовний») П, що стали зразком для Києво-Печерського патерика, в якому зібрано легенди й оповідання про будівництво Успенського собору, про життя мешканців печерських келій, подолання земних спокус, дотримання аскетичних норм життя, пошуки шляху до Бога. Популярність цієї пам'ятки підтверджена її списками та Арсенівською (1406) й Касіянівською (1460, 1462) редакціями, а також авторизованими переробками та продовженнями, як-от «Тератургіма» Арсенія Кальнофойського (1638). Деякі новели П увійшли до Пролога. Багато оповідань із цих джерел потрапило до «Четы-Мінеї» («Книга житій святих», 1689—1705) Данила Туптала Ростовського. П позначилися також на творчості Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, І. Франка, Вал. Шевчука та ін.

Патéтика (грец. *pathētikos* чутливий, пристрастний) — піднесена настроєвість художнього твору, що характеризується особливим пафосом, схвилюваністю, виображена у його лексичній, семантичній, синтаксисній, тропічній, стилістичних фігурах. «Україно! Ти для мене двоє!» (В. Симоненко).

Патопéя (грец. *pathos* почуття і роєб) роблю) — стилістична фігура, за допомогою якої автор виявляє глибокі переживання (тнів, радість, обурення, ненависть тощо). Див. **Переживання**.

Патрісти (лат. *pater* батько) — див. **Отці церкви**.

Патрістика (лат. *pater* батько) — сукупність творів отців церкви періоду раннього християнства (II—VIII ст.), його східної та західної глок, в яких під час полеміки з античними філософами й авторами літературних творів закладалися основи теології. Жанрами П були богословський трактат, екзегетичні твори, проповідь, евкомія (похвальне слово), послання, житіє, духовний гімн, молитва, сповідь, діалог. Автори П закладали підвалини ораторсько-повчальної прози та духовної поезії. Першорядну роль відігравали апологети елліністичної Александри, де, за переказами, існувала започаткована апостолом Марком перша християнська школа (Пантон,

Оріген, Іракл, Діонісій Дідім), в якій панували ідеї неоплатонізму. Її представники, а також Тертуліан, Климент Александрійський тлумачили плоть як оселю душі, використовували засновки ексегетики Філона Александрійського при інтерпретації Біблії, обстоювали модель обожненої людини, що позначилося на візантійському світогляді. Розквіт П. припадає на період офіційного визнання християнства у IV ст., коли утверджується теза про Трійцю, засвідчивши розрив із абсолютизованим монотеїзмом юдеїв. Основи тринітаризму обстоював переслідуваний Юліаном Відступником та арианськими імператорами Атанасій Александрійський, автор історико-полемічних, догматичних, аскетичних, ексегетичних праць. Він надавав переваги людській душі, а не духу, яка через підступи диявола потрапила під оболонку тіла. Кирило Єрусалимський («Катехістичні бесіди») запропонував оригінальний варіант інтерпретації Біблії через символи. Популярною була «Історія церкви» Григорія Кесарійського (IV ст.). Розвитку П. сприяла діяльність кападокійської школи, представниками якої були Василій Великий, Григорій Богослов та Григорій Нісський. Їхні твори входили до складу різних рукописних збірників. На П. митрополита Іларіона, Кирила Турівського, Кліма Смолятича та інших киеворуських проповідників позначилися «Постні слова» Василя Кесарійського, «Проти вчення про долю» Григорія Нісського, вірші Григорія Богослова, а також «Маргарит», «Золотоуст», «Золотоструй» Іоанна Золотоустого тощо. Останніми представниками православної П. вважаються Іоанн Дамаскін, який у «Джерелі знання» боронив принципи неоплатонізму, та Псевдо-Діонісій Ареопагіт, який, на думку Ш. Нуцубідзе, О. Лосева й Е. Генігмана, був грузинським мислителем Петром Івером (друга половина V ст.). До західноєвропейської П. відносять Єроніма, Ісидора Севільського, Блаженного Августина — автора «Сповіді» та перекладача Біблії на латину. Єронім продовжив «Церковну історію» Євсевія Кесарійського, переклав його твір «Про знакомих людей», написав латиною першу християнську історію («De viris illustrius»), кілька апологій проти орігеніста Руфіна. Період розвитку західноєвропейської П. завершується початком правління папи Григорія I (590—604).

Патрологія (лат. *pater*: батько і грец. *logos*: слово, вчення) — розділ християнської теології, який вивчає твори отців церкви, а також загальна назва видань, що містять тексти творів та життєписи отців церкви.

Патронім (лат. *pater*: батько і грец. *опута*: ім'я) — назва персонажа за іменем його батька, різновид антропоніма. Наприклад, О. Маковей, батька якого звали Степаном, іноді підписував свої твори як О. Степанович, В. Стефаник — за іменем свого батька як В. Семенів (стаття «Жолудки наших робітних людей і читальні»). Цей стилістичний прийом був відомий ще за киеворуської доби:

Чи не гоже було б нам, браття,
Розпочати давніми словами
Скорбну пісню про Ігорів похід,
Ігоря Святославовича?

(«Слово про Ігорів похід», переклад М. Рильського).

Пізніше в Україні поряд із давньою формою П. з'явилася нова, з суфіксом *-енк-*:

Гай, гай, слухом просліхати,
Анхизенка увіч видати [...] (І. Котляревський).

У більшості країн прізвища походять від імені, професії батька. Отже, значення П. може бути подвійне. Так, прізвище прозаїка О. Гончара називає предка, який займався гончарством, а поетів В. й О. Гончаренків — сина гончаря, від якого розпочинається рід.

Па́уза, або **Па́вза** (лат. *pausa*, від грец. *pausis*: *припинення*), — коротка перерва у вимовному потоці, яка виконує роль словоподілу, відмежовує одну фразу від іншої задля експресивної виразності, створення психологічного ефекту. П. зумовлена фізіологічними, граматичними, логічними чинниками, розмежується на синтаксичну, попереджувальну, розділову. Її пов'язують з особливостями мовлення, зокрема із його завершенням (синтагма), з необхідністю часу для обмірковування, наголошення наступної фрази, мимовільною чи навмисною перервою мовлення, зумовленою емоціями. Часто заповнюється звуками на зразок *e-e-e* чи *гм-м*. Об'єднуючи висловлення у зв'язаний текст, П. буває обов'язковою, вірогідною, варіативною. За тривалістю виокремлюють коротку, середню та довгу, проте кореляції між ними не встановлено. Так, довга П. на 800 мілісекунд залежно від ситуації може вважатись як середньою, так і довгою. Перерва у 10—20 мілісекунд не фіксується, тому коротка П. зазвичай триває 40—150 мілісекунд. У мовленні її визначають кількістю складів, що заповнюють мовленнєвий простір. Як один з елементів інтонації П. формує звукову організацію речення та його складники. Особливого значення їй надають у віршуванні, де поряд із смисловою, логічно-інтонаційною використовується ще й незалежна від синтаксису ритмічна П., яку називають константною та цезурною. Функціональне її навантаження посилюється в тонічному віршуванні, сприяючи увиразненню інтонаційності емоційно напруженого мовлення, зокрема на місці опущеного ненаголошеного складу. Інколи П., яка закінчує верс, не збігається із семантичною П. У такому випадку вживається енкамбеман. В. Домбровський замість П. вводить поняття «перестанок». У прозовому тексті П. відображають розділові знаки, система сформована за синтаксичним принципом, тому не повною мірою охоплює специфіку потоку мовлення.

Па́узік, або **Па́взік** (лат. *pausa*, від грец. *pausis*: *припинення*), — малопоширений термін на означення метроряду, розбудованого на дво-, три-складових стопах перехідної віршової системи — від силабо-тонічної до тонічної; вживаний поряд із поняттям «дольник». У П. інколи бракує одного чи двох складів, тобто лейми, що в живому мовленні компенсується або паузою, або подовженою вимовою сусідніх складів, або посиленням їхніх акцентів, або сукупністю цих засобів:

В свято — день — розірваний надвоє,
День з маленькою Павкою.
Ранок, що молодість нашу нагадує,
Вечір, що видається казкою (М. Семенко).

Використовують два способи схематичного запису такого вірша. Один із них традиційний, коли розмір позначають леймою (V) та іктом (-), другий — коли його позначають цифрами для виявлення міжіктових, ненаголошених складів, визначальний для прихильників статистичного віршознавства.

Па́фос, або **Па́тос** (*грец. pathos почуття, пристрасть*), — піднесення, ентузіазм, пристрасне переживання, спрочинення певною ідеєю, подією особливий стан натхнення Аристотель («Нікомахова етика») позначав цим поняттям одну з властивостей людської душі, власне пристрасть, наголошував у «Риториці», що добре мовлення має бути патетичним, тобто повинне впливати на почуття В анонімному, приписуваному Лонгину трактаті «Про піднесення» П тлумачився як одна з п'яти ознак піднесеного Цей термін також використовували, коли йшлося про категорію трагічного, хоч він стосувався драматичних, комічних, героїчних, меланхолійних, сентиментальних, гумористичних, сатиричних жанрів Й Вінкельман («Історія мистецтва минувшини», 1763), аналізуючи скульптурну групу Лаокоона, вбачав П у боротьбі інтелекту (свободи) зі стражданнями фізичної природи Його думку поділяв Ф Шиллер («Про патетичне», 1793), акцентуючи на моральній висоті і свободі трагічного героя Ф Рідель ґрунтовно розглянув П у «Теорії шляхетних мистецтв та наук» (1774), викремив у ньому порив до досконалості, любовний інстинкт, надію, подив, жагу, задоволення Естетика Г-В-Ф Гегеля інтерпретувала П як субстанційний, «істотний, розумний зміст, наявний у людському Я, що виповнює і пронизує собою людську душу», характерний для любові Антігони до брата в однойменній трагедії Софокла чи Ромео і Джульєтти в однойменній трагедії В Шекспіра На думку філософа, творчий процес відбувався у стані граничного духовного напруження, зумовленого взаємозв'язком і розвитком почуттів кохання, слави, честі, героїзму, дружби, материнської любові, подружньої вірності В Белінський вбачав П у «поетичній ідеї», тлумачив як «пристрасть, що запалює в душі людини ідею» Ця думка стала визначальною для російського та радянського літературознавства, що розглядало письменство з ідеологічних позицій П як естетична категорія, як метафізичний чинник (Р Інгарден) чи «модус художності» (В Тьюпа) має право на існування, виявляє свою присутність у поняттях героїчного, драматичного, трагічного, сатиричного, романтичного, стосується як літературних, так і позалітературних явищ, наприклад набуває антимілітарного (збірка оповідань «Непоборні» Катрі Гриневичевої) або антитоталітарного спрямування (книги «Сонце сходить», «Коли задзвонить великий дзвін» О Кобця-Варрави) П пов'язаний з категорією конфлікту П здебільшого втілений у глибоко розвинutomу характері персонажа (герої драматичних поем Лесі Українки, Маруся Чурай з однойменного історичного роману у віршах Ліни Костенко), може бути представлений і в інших компонентах зображення (пейзаж, обставини тощо), відображати тенденції певного літературного утворення на зразок «Празької школи», вказувати на емоційність думки, неможливу без внутрішньої переконаності автора, виявлення його темпераменту

Хай буде так, щоб ця хвилина
Була, як сяйво перемоги,
Бо ніжність наша єдина,
А поза нею тільки Бог

(Наталя Львицька-Холодна)

Існують й інші розуміння П Так, К Станіславський вважав будь-яку умовність у сценічному мистецтві

ознакою фальши, хибного П У сучасній естетиці поширене уявлення порожнього П, зумовленого велемовною риторичністю, театральністю, емоційним перенасиченням, спростовуванням нейтральною емоційною тональністю, притаманною всім літературним родам Очевидно, з такої позиції написаний роман «Пафос» (2002) В Єшкілева, автор якого не без іронії розширює поняття «П» до інших значень «безталання», «лихо», «недоля», «поразка», а також «випадок», «природа», «все, що відбувається в небі»

Паціфістична література (*лат. pacificus миротворчий і litteratura буквенне письмо, освіта, наука*) — художні твори представників «втраченого покоління», перейняті антивоєнним пафосом, що з'явилися після Першої світової війни «Велика війна білих людей» С Цвейга, «На Західному фронті без змін» Е-М Ремарка, «Сіль землі» Ю Вітліна, «Поза межами болю» О Турянського та ін Проблема П л висвітлена у студії польського дослідника Г Орловського «Перша світова війна в німецькій літературі 1919—1939 років» (1968)

Пеан (*грец. paian гімн богу Аполлону*) — давньогрецьке божество, захисник від лиха В епічних творах античності поставав у образі лікаря олімпійських богів, у трагедіях його інколи ототожнювали з Аполлоном, Діонісом, Асклепом П також називали урочисто псню-молитву, псню-подяку на честь Аполлона, згодом — на адресу інших богів

Періас (*грец. Pégasos, від pēgē джерело*) — чарівний крилатий кінь, який народився з крові горго-ни Медузи, коли Персей відтяз їй голову Цей кінь, злетівши на Олімп, приніс Зевсові громи та блискавки Його пов'язують також із богинею ранкової зорі Еос За міфом, син коринфського царя Беллерофонт, осідлавши П, здолав Химеру Однак найпоширеніше обстоюють причетність крилатого коня до поетів за версією, створеною у III ст до н е александрійськими поетами, магічний спів муз колись причарував природу, від захоплення почала швидко рости гора Гелкон, а боги-небожителі наказали П повернути її на землю Кінь ударив копитом по горі, звідки забило джерело Гіппокрена, що згодом наснажувало поетів Відтак вираз осідлати Пегаса означав стати поетом, про що йдеться у вірші «Ата Троль» Г Гейне

Літня мрія! Фантастичний,
Без мети мій спів так само,
Як життя усе й кохання
Як творець і всі створіння!
Бо для власної забави
Виграєв і літає
Мій прудкий Пегас коханий

(переклад Лесі Українки)

«Пегницький пастуший та квітковий орден» (*Hirten und Blumenorden an der Pegnitz*) — літературне товариство барокової поезії, засноване Г Гардсферфом та Й Клаєм у Нюрнбергу (1644) Створене за зразком італійських літературних Академій Його представники були пуристами німецької мови, симпатизували марнізму, творили у різних жанрах, передусім розкривали свої творчі можливості у пасторалі До середини XVIII ст орден втратив своє значення, але проіснував до сучасності, у 1994 відсвяткував своє 350-ліття Він видає журнал «Повідомлення» («Mitteilungen»)

Пейза́ж (франц. *paysage*, від *pays* країна, *мисцевість*) — художнє змалювання краєвиду, є важливим композиційним складником твору прологу («Кармелюк» Марка Вовчка), розширеним експозиції («Хліб і сіль» М Стельмаха), стимуляцією зав'язки («Таємничий острів» Ж Верна), ретардацією («Морозенко» Панаса Мирного), загостренням розвитку ді («Девд Копперфілд» Ч Дікенса), розв'язкою («Батьки і діти» І Тургенєва) Існують твори, написані в жанрі П «Тече вода з-під явора» або «Над Дніпровою сагою» Т Шевченка Поняття застосовується також у малярських, театральних-декоративних, кінематографічних, телевізійних видах мистецтва Найчастіше П поставав у вигляді едему, втраченого раю, був провідним мотивом аркадійської поезії, представляв довершений сад (вертоград), що символізував досконалий світ Цілюючий простір природи, змальований в античних буколках, набув першорядного значення за доби романтизму У літературознавстві немає однозначного тлумачення П Так, В Халізе вбачає у ньому картини природи та предметного речового світу, П Волинський, Михайлина Коцюбинська, Галина Сидоренко, В Кожинов вважають складником композиції Виокремлюють П статичні та динамічні, за тематикою розрізняють перед-усім сільський, степовий, лісовий, прєський, маринєстичний (морський), урбанєстичний (міський), індустріальний, пов'язаний із зображенням інтер'єрів та екстер'єрів Часто його особливості залежать від конкретно-історичного періоду розвитку письменства, від світорозуміння та стилю автора, тому він може бути міфічним, антропоморфічним, пантеїстичним («Торох-торох, на печі горох, ще й окраєць хліба» — нічне небо), суб'єктивним пережитим, об'єктивним фіксованим Так, на початку розвитку письменства П часто був персоніфікованим, відображав анімістичні уявлення, тому видавався живим, утворював тло ді в «Іліаді», «Одіссєї» Гомера, в ідиліях Теокрита, в романі «Дафніс і Хлоя» Лонга, в «Слові о полку Ігорєві» Поступово П набуває самостійного естетичного значення, стає автономним позафабульним елементом, вперше засвідченим листом Ф Петрарки від 26 квітня 1335, в якому поет захоплюється краєвидами з гори біля Авін'йона П остаточно сформувався в англійській описовій поезії («П'ягорб Купера» Дж Денема, 1642, «Віндзорський ліс» А Повпа, 1713, «Пори року» Дж Томсона, 1726—30) Його зображально-виражальні можливості були розкриті в руссоїзмі (альпійські ландшафти у «Новій Елоїзі» Ж Ж Руссо, 1761) та в сентименталізмі, розвинулись у доробку романтиків — представників «озерної школи», Харківського школи романтиків, у творах Ф Р де Шатобріана, Дж Г Байрона, О Пушкіна, М Гоголя, Дж Фенімора Купера, Г Д Торо, П Кулша та ін У письменстві до XVIII ст П використовували рідко описова поезія Дж Томсона, А Повпа, поема «Сади» Ж Делія, «Елегія, написана на сільському кладовищі» Т Грея, «Сповідь» Ж Ж Руссо У творах сентименталістів та романтиків він відображав душу персонажа, у реалістів інколи перетворювався на споглядальний опис, в імпрєсїонїстів — на каталогізацію вражень, у символїстів — на особливий натяк, у неореалїстів — на промовисту деталь Завдяки йому розгорталися авторська думка, міркування над сенсом людського життя, осмислювалася сутність Бога, краси, вчності, гармонї, хаосу тощо Часто природа

поставала екзотичною, величною, монументальною, проте здебільшого її трактували як органічний складник людського світу, що яскраво виражене в ліриці Б-І Антонича, або поступалася перед штучними урбанєстичними краєвидами, як у віршових рефлексіях М Семенка П у художніх творах незалежно від їх жанрової належності має різний обсяг Так, масштабні і водночас детально прописані П, як у повістях І Нечуя-Левицького, називають топосами, наприклад топос Вербівки з повісті «Микола Джеря», менш за обсягом описи — локусами (локус собору з однойменного роману О Гончара) Психологізація П притаманна прозі Ольги Кобилянської («Природа»), Гр Тютюнника («Зав'яз») Однією з прикмет сучасної літератури став міський П, запроваджений Ч Діккенсом, Г Флобером, Е Верхарном, апробований І Франком, В Підмогильним, В Домонтовичем, Ю Щербактом та ін Письменству XX ст притаманна тенденція повернення П у структуру фабули, перетворення його на учасника ді «Самотній вовк» В Дрозда, «Село як метафора» В Медведя, «Осінь для ангела» В Пашковського Суб'єктивне бачення природи часто переважало над предметністю, конкретні краєвиди розчинялися в інтровертивному тлумаченні світу, а емоційно напружені його зображення не реалізувалися у візуально-пластичній конкретиці Тому деякі письменники, як-от М Йогансен, вдавалися до контрекспериментів, перетворюючи П на дійову особу, а персонажів — на тло Лірика використовує зазвичай позафабульний П при творенні настрою ліричного героя, хоч інколи трапляються твори з автономною композицією, з екстравертивними та інтровертивними проєкціями (пейзажна лірика) У малярстві П називає жанр, започаткований у Китаї (VII ст н е)

Пейза́жна лірика (франц. *paysage*, від *pays* країна, *мисцевість*, і грец. *lyrikos* ліричний) — умовна тематична назва лірики, у якій зображено природу, настрої ліричного героя, викликаний її спогляданням, філософськими та медитативними міркуваннями з приводу художнього осмислення світу П л не обмежується миметичними замальовками доклялячи відображенням внутрішнього стану ліричного героя, може набувати інтимних, громадянських, сакральних мотивів («Садок вишневий коло хати» Т Шевченка) Часто зображення природи поєднується з психологічним портретом, як у поезії Ф Гарсія Лорки чи Б-І Антонича, або ототожнюється з душею ліричного суб'єкта, що спостерігалось в доробку А Малишка, який відходив від споглядання природи, намагався «злитися» з нею восдино «Я — небо Я полотнище висів», «Я — корчуватий без Я — фіолет рай-дерева», «Я волошка, споконвік волошка, / Я земну енергію несу» тощо Схильняття перед природою притаманне ліриці «неокласиків» М Рильського (збірка «Під осінніми зорями»), П Филиповича («Не сонце — п'яна шинкарка / На обрії вино лила»), Ю Клена (цикл «Осінні рядки») та ін

Пейпербек (англ. *paper-back* книга в обкладинці) — назва найдешевшої книги у м'якій паперовій обкладинці, що містить твори масової літератури, орієнтована на читача з невибагливим естетичним смаком, запроваджена у США і поширена в інших країнах.

Пен-клуб (англ. *PEN*, абрєвїатура від слів *poet* поезія, *essay* есе, *novel* роман, *club* громадська організація за інтерєсами) — неурядове між-

народне об'єднання письменників та журналістів для захисту їх прав, засноване англійською романісткою К Е Дуасон-Скотт (1921) П-к керує президент, якого обирають на два роки, та незмінний генеральний секретар. Обов'язки першого президента виконував ініціатор створення клубу Дж Голсуорсі. Цю посаду також обіймали Г Веллс, Ж Ромен, А Мплер, Г Вель та ін. П-к, що має мережу з понад вісімдесяти центрів, проводить конференції у різних країнах світу (Японія, Швеція, Бразилія, Німеччина, Норвегія, США та ін.), круглі столи (зокрема, в Будапешті у 1964), організовує дискусії. Існують також аналогічні національні утворення. Вступ до П-к відкритий для письменників, які визнають його хартию, морально-естетичні обов'язки тощо. Особливу допомогу він надає митцям-емігрантам. До П-к входять також українські письменники М Вінграновський, Є Сверстюк та ін.

Пентаметр (грец. *pentametros*, від *pente* п'ять і *metron* міра) — в античному квантитативному віршуванні — дактилічний верс, утворений подвоєнням першого півверса гексаметра, що складається з двох напівдактилічних стоп із метричною схемою — — // — —. Весь віршовий рядок дорівнює за тривалістю п'яти стопам, чим зумовлена й назва. Півверси розмежовані сильною цезурою. Замінювати дактилі спондеями та хорейми можна лише у першому півверсі. В античній версифікації П використовувався не самостійно, а поєднуювався з першорядковим гексаметром, зокрема в елегічному дистиху, в леоніах та в епіграмах. П зрідка трапляється і в українській поезії, в силабо-тончній модифікації.

Мати-земле, потишся!
Нехай там зрадливого
друга
вабила інша на час, — діти з тобою zostались []
(Леся Українка)

Білоруський поет М Богданович написав цикл під назвою «Пентаметри», що відомий українському читачеві у перекладах Р Лубківського.

Низкою рваною з вчї сльози посипались чисті
Впали ж вони в пилюгу — брудом зробилися
там

Пентон (грец. *pente n'at'*) — маловживаний непарний п'ятискладник у силабо-тончному віршуванні, в якому наголос може припадати на будь-який із п'яти складів, термін Г Шенгелі. Українській мові не притаманний, і в російській трапляється дуже рідко (В Тредяковський, Г Шенгелі, Ю Левітанський, М Гумільов, М Матусовський). Застосування П, який виокремлювали О Квятковський, В П'яст, Б Томашевський, супроводжується зумисним нагромадженням багатоскладових слів. Інуди його через надсистемні наголоси вважають дольником або короткими рядками ямба чи хорей. В українській поезії П представлений як поєднання дво- і трискладників, зокрема у вірші «Дочекався я / Свого святонька» С Руданського, який можна розглядати або як одно-стопний П третій (з наголосом на третьому складі), або як одно-стопний анапест із двома нарощеними складами. Так само вірш «Ходить ніч твоя, ходить ніч моя» М Вінграновського кваліфікують як усчений у другому рядку на один склад («Ім не велено ночувати») дво-стопний П третій або як дво-стопний анапест із нарощеними складами.

Пеон, або **Пеан** (грец. *paian* гімн богу Аполлону), — у Давній Греції — хоровий гімн на честь бога Аполлона та інших олімпійців, названий за одним з образів «Ілади» Гомера (цлитель богів у п'ятій пісні поеми 401, 899), де згадується також як жертвна та бойова пісня («Ілада», двадцять друга пісня 331). Зразки збережені у вигляді написів на стінах храмів. До можливостей П зверталися Алкман, Вахкілд, Піндар та ін. Як жанр П був сформований у Спарті (VII ст до н е) зусиллями критянина Фалета. Термін «П» називають і віршову стопу на п'ять мор. Залежно від того, який склад виявлявся довгим, визначали чотири П — — — —, — — — —, — — — —, — — — — (перший, другий, третій, четвертий). У сучасних віршовознавчих студіях його тлумачать як переважно ліричний жанр урочистої пісні з нагоди перемоги. П має чотирискладову стопу, яка майже не характерна для силабо-тончного віршування, тобто йдеться про пари стоп ямба чи хорей з пропуском наголосу на одній з них. Зразком дво-стопного П третього, ускладненого димптрієм та дихореєм, є строфа вірша «Назбираю за долиною» А Малишка. Цей різновид П в українській поезії трапляється рідко, застосовується завдяки двоскладовій анапестичній анакрузі. Зразок довільного П третього, знайденого у доробку кolumбійського поета Х А Сільві («Ноктюрн»), навів І Качуровський («Метрика»). Він створив і власний рідкісний оказіональний дво-стопний двонаголошений шестискладник («О гриби в кошику! Ви мені свідчите, / Що не зник логіці я давати відчити»), який нагадує силабічний дванадцятискладник із цезурою посередині (александрійський вірш) або силабо-тончний трискладник. Таке саме амбівалентне трактування можна застосувати й до вірша «Хтось глады ниви» П Тичини, метр якого кваліфікують і як дво-стопний П четвертий із напівнаголосами та передцезурним і прикінцевим односкладовим нарощеннями, і як чотири-стопний ямб з аналогічними нарощеннями. Крім того, в його поезії можна віднайти зразки першого П з поєднанням у стопі хорей та прихія («Зразу ж за селом / всіх їх розстріляли»), другого — з поєднанням ямба та прихія («Ви знаєте, як липа шелестить»), третього — з поєднанням прихія та хорей («На майдані коло церкви / Революція іде»).

Первісний намір — з'ясування намірів творців Конституції США та потреби формування сучасних її тлумачень. Ця проблема теорії права стала предметом дискусій, поширилася на історію та літературу, важливим було визначити, який намір слід вважати первісним і що може бути наслідком його запровадження. Настанову на первісну основу називають оригіналізмом (Р Борк), що протистоїть текстуалізму інтерпретації (А Скалія) з його нехтуванням первісного тексту. Кожна з них мала недоліки: оригіналізм залишав поза увагою динаміку експериментальної якості текстів із неясним визначенням завдань, текстуалізм не використовував сутності джерела, обстоюючи формальне прочитання. Р Дворкін прагнув поєднати обидва підходи, виокремивши рівні намірів (інтенцій). У літературознавстві П н тлумачать по-різному, видаючи перевагу як оригіналістичному й герменевтичному (за Г-Г Гадамером), так і деконструктивістському рівням прочитання. Деякі дослідники, як-от С Фіш, вважають, що оригіналізм та текстуалізм є двома аспектами одного поняття.

Схожі міркування висловлювали С. Нап та В. Бен, які ототожнювали намір, що не завжди збігається з переконанням, і значення.

Пергамент (грец. *pergamēnos*, від назви стародавнього м. Пергама у Малій Азії) — спеціально оброблена шкіра молодих телят, яку використовували як матеріал для письма до винайдення паперу. Так називали й написаний на ньому текст. Цей спосіб оброблення шкіри винайшли в місті Пергам у Малій Азії у II ст. до н. е. У Київській Русі П. з'явився в XI ст. З нього виготовляли спеціальні книги (кодекси). У XII—XIV ст. П. стали використовувати менше у зв'язку з поширенням паперу, обмежили сферу його побутування офіційними документами.

«Перевал» — Всесоюзне об'єднання робітничо-селянських письменників (Всероссийское объединение рабоче-крестьянских писателей), сформоване при журналі «Красная новь» (Москва, 1923—32). До нього входили письменники А. Вєсьолий, М. Голодний, М. Светлов, М. Пришвін, І. Катаєв, Е. Багрицький, Дж. Алтаузен та ін., частина яких раніше належала до угруповань «Октябрь» та «Молодая гвардия». Об'єднання називали за статтею «На перевалі» А. Воронського, праці якого («Мистецтво як пізнання життя та сучасність», «Мистецтво бачити світ») вважалися естетичною платформою «П.», зорієнтованою на «оформлення людської особистості в її невичерпному розмаїтті», на спростування безкрилого побутовізму, тенденцій спрощення, на потребу спадковості з класикою. Теоретики «П.», зокрема Д. Горбов, А. Лєжньов, розвиваючи ідеї А. Воронського, тлумачили творчий процес як «знімання покривів», наполягали на вираженні безпосередніх вражень письменника, на принципах щирості й інтуїтивізму у творчості. Такі настанови були відображені у повістях «Майстерність» П. Слетова, «Молоко», «Серце» І. Катаєва тощо. «П.» надавав перевагу не політичним чинникам творчості, а спільності художніх принципів, хоч декларував зв'язок із «завданнями та долями революції», прихильно ставився до «попутників», тому зазнавав «голобельної» критики РАПШу. Основним завданням представники «П.» вважали «будування нової людини», ідеал якого втілювали у формі «живого споглядання» (А. Воронський). Після його усунення з посади редактора «Красной нови» через звинувачення у троцькізмі об'єднання розпалося. Погляди представників, теоретичні міркування А. Воронського позначилися на діяльності ВАПЛІТЕ, на Літературній дискусії 1925—27, зокрема на памфлеті «Апологети писаризму» М. Хвильового.

Перевёрнутий сонёт — сонет, у якому терцети з'являються між катренами або перед ними. Приклад П. с. (сонетоїда) із доробку А. Мойсієнка:

Віталію Григоровичу Скляренкові

Віків Троянових вали,
Що підпирали древній Київ,
Лише видніються з імлі...
Стоять, як вежі верховії,
Слова — над хуги-лиховії,
Слова, котрі завжди були.

Тропа Троянова між віт —
Через переліси-ліси,
Де рідномовні голоси
З-над Золотих Воріт — у світ.

Де споконвіку на сторожі
Тих слів, що вежами з імлі,
Сини Троянові-Дажбожі —
Тих слів, котрі завжди були.

Перевёрстка — зміна розташування матеріалів на газетній сторінці, в певному числі видання чи у книзі, зумовлена потребою звільнити місце для нового матеріалу або авторською чи редакторською правкою.

Перевёртень — див.: Паліндром.

Перевёртництво — здатність однієї істоти перекидатися на іншу, наприклад, людини на вовка. Те саме, що й оборотництво. Відоме також під назвою «лікантропія» — існування особи у двох формах (людини й звіра, переважно вовка). За переказами, така істота має два серця, тому є двосудушною (легенда «Двудушник»). Перевертень перетворюється на звіра, іноді на птаха чи мураку, вдарившись об землю, а потім — знову на людину, чи відразу на кількох істот, як-от у казці «Хитра наука». Він може одружуватися, але ніколи не припиняє подвійного способу життя. Мотиви П. відомі в народному епосі (билинні «Волхв Всеславич», «Вольга і Микула», козацькі легенди про отамана-характерника Сірка) і в художній літературі. Так, у «Слові о полку Ігоревім» згадано Всеслава Полоцького, здатного перекидатися на вовка. Про П. писали давньоримський поет Марцей Сідет (II ст. до н. е.), Дж. Свіфт, Ж. Ж. Руссо, К. Лінней, В. Скотт, Дж. Р. Кіплінг, О. Воропай, Г. Ендор, М. Саммерс, Дж. Бліш, П. Флемінг та ін. Цей мотив використовується і в сучасному письменстві: «Самотній вовк» В. Дрозда, «Сповідь», «Мисленне дерево» Вал. Шевчука. Магічні дії перевтілення можуть бути здійснені за волею чарівника, відьми та ін. щодо інших людей, зумовлені лихими чи добрими намірами. Такі метаморфози відбуваються за допомогою особливого зілля, як у народній пісні про тополь, що стала інтертекстуальною основою однойменної поеми Т. Шевченка.

Перевтілення — вчування однієї людини у внутрішній світ іншої, тимчасова ідентифікація з нею, виконання її рольових функцій. У літературознавстві термін вживається для висвітлення механізму переходу фізичного автора на позицію наратора, коли письменник немовби змінює маски, розігрує ролі різних художніх суб'єктів, індивідуалізує їхнє мовлення, змальовує їхні долі за допомогою невластивої мови, багатогранного дискурсу. Постійна присутність у творі всевідного автора засвідчує неохильність письменника до П., зумовлює монотонність і повчальність оповіді. Особливого значення надають П. у сценічному мистецтві, коли йдеться про вміння актора прожити життя тієї дійової особи, роль якої він грає.

Передача — поширена у радіомовленні й телебаченні добірка систематизованих матеріалів, охоплених однією темою і розрахованих на сприймання певною групою слухачів чи глядачів.

Передбачення — див.: Профетизм.

Передісторія (нім. *Vorgeschichte*) — пояснювальна замітка, іноді розгорнуте повідомлення про події, що передують зав'язці, написана автором, редактором, літературним критиком. П. найбільш притаманна великим за обсягом епічним творам (оповіданням, повісті, роману), іноді трапляється в новелі та поемах. Прикладом П. може бути новела «Історія по-

пільниці» Ю. Яновського, сюжет якої розгортався на основі стислої інформації про попільницю з написом «О. Полуботок 7. XI. 19 р.», яку зберігав робітфахівець. Див.: **Нахгешфхе**.

Передмова (нім. *Vorrede*, англ., франц. *preface*, польс. *przedmowa*, рос. *предисловие*) — складник науково-довідкового апарату книги, не пов'язаний зі структурою тексту, вступна стаття, написана автором, упорядником чи літературознавцем із метою зорієнтувати читача у змісті видання. Іноді П. називають переднім словом. П. застосовували здавен. У більшості українських, зокрема лаврських, видань барокової доби її означали заголовки «Чительнику», «Передмова до чительника», «До того, хто будет читати», «Предисловіє к книгу», «Сказаніє учительно о составленіи і ползе сей книги». Їх авторами були Тарасій Земка, Захарія Копистенський, Памво Беринда, Петро Могила та ін. Найвні вони і в козацьких літописах, зокрема Самійла Величка. Подеколи функцію П. виконували розлогі трактати, що передували поетикам. У сучасних П. часто висвітлюється життєвий і творчий шлях письменника в контексті літературної доби, історія написаних ним книг, принципи відбору текстів, порядок їх розташування, джерела, з яких вони взяті, тощо. Інколи з'ясовується концепція твору, подається ключ його прочитання, як, наприклад, зробив М. Яуків («Огні горять»). Зазвичай такий текст може не мати заголовка або бути названим «Від автора», «Від редактора», «Від видавництва» тощо. Французькі класицисти як П. часто використовували маніфести. Такий прийом вжили В. Гюго, що у П. до драми «Кромвель» (1827) виклав засади романтизму, Т. Готье, який у П. до роману «Мадмуазель Мопен» (1835) обстоював принцип «мистецтва для мистецтва», брати Е. та Ж. Гонкури, які у П. до роману «Жерміні Ласерте» (1865) зазначали тенденції, що згодом були окреслені як натуралізм, М. Семенко, задекларувавши у П. до збірки «Кверофутуризм» (1914) стильовий струмінь футуризму, тощо. Відома також П. до ненадрукованого другого видання «Кобзаря» Т. Шевченка, в якій обстоювався принцип народництва, спростовувалися тенденції міметичної ідеалізації у творах Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемовського.

Передне слово — див.: **Передмова**.

Передовиця, або **Передова́ стаття**, — публіцистичний виступ на актуальну тему сьогодення, який вміщують на першій-другій сторінках періодичного видання.

Передрозуміння — термін філософа М. Гайдеггера на позначення способу розкриття первинного поняття як визначення 'людського буття'. Відрізняється від вторинного щодо нього пізнання. На думку М. Гайдеггера, П. пов'язане з ідеєю (ейдосом) Платона, має особливе значення для письменства, коли йдеться про не пояснені за допомогою логіки джерела художньої творчості. П. є основою рефлексії. Позбавлене психологічного чи трансцендентального підґрунтя, воно стає не особистісною і не всеохопною характеристикою суб'єкта пізнання, а способом буття розумної істоти, здатної до дії і пізнання. До структури П. належать передмислення, передбачення; воно розкривається через мову. Поглиблюючи вчення М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамер окреслив елемент перед-розсудку, що стосується дорефлексивного зміс-

ту свідомості, не пов'язаного з табу. У теологічній герменевтиці Р. Бульмана поняття «П.» фіксує життєве ставлення людини до предмета розуміння, передусім до Біблії, що формулює певні питання та спосіб їх тлумачення.

Передрук — спосіб популяризації друкованої продукції, що полягає в точному відтворенні поліграфічної чи комп'ютерної форми раніше тиражованого твору. Обов'язковою вимогою до П. є зазначення джерела, з якого він узятий.

Передчасний кадр — поширений у художній літературі термін кінематографії, зокрема у творах синтетичних жанрів на зразок «Повісті полум'яних літ» О. Довженка, де зображений Орлюк біля Бранденбурзької брами. Див.: **Антиципація**, **Пролéпсис**.

Переживання — почуття, враження митця під час творчого процесу та реципієнта під час перечитання книжки, перегляду вистави чи кінофільму. П. поширюють і на здатність письменника (актора) створити стан патопеї, тобто особливого емоційного, інтелектуального напруження, що концентрує художню думку, надаючи їй особистісного колориту, ідіографічних ознак. Часто П. ледь помітне, мимовільне, але промовисте, поведінкові особливості літературних персонажів виявляються через інтонацію, жести, міміку. Особливим вважають ліричне П., відмінне від життєвого, трактоване як осяяння, відкриття нових духовних світів, наслідок творчого осмислення досвіду особистості (ліричного героя) у реальній та художній дійсності.

Переказ (нім. *Sage*, англ. *legend*, франц. *légende*, польс. *rodanie*, рос. *предание*) — композиційно-стилістичний прийом, який полягає у викладі змісту певного твору іншими словами. Термін вживають також у значенні народного оповідання про визначні історичні події та їх героїв, дані про яких часто фіксовані у пам'ятках писемності. П. близький до народних легенд та сказань, проте відзначається фактологічною достовірністю, відсутністю казково-фантастичних елементів та алегорій. Крім історичного різновиду, поширений також топонімічний, гідронімічний, етногенетичний, етіологічний, культурологічний, інколи архаїчний, міфічний, але в реалістичному трактуванні зі збереженням ознак певних архетипів (П. про кожум'яку, який подолав печеніга). Відомі також місцеві П., присвячені локальним подіям та героям певного регіону, не завжди відображені у писемних пам'ятках. П. про заселення певного краю, маючи етнонімічну спрямованість, витворюють своєрідний цикл, починаючи від заснування поселення першопредком (Еней у давньоримській традиції) чи кількох поселень, започаткованих братами (наратив про Кия, Щeka і Хорива). Теми П. переважно значущі, розгортаються через національний чи громадський конфлікт, у якому беруть участь персонажі, різні за етнічними чи соціальними походженням. Сюжети їх зазвичай одномотивні, іноді можуть об'єднуватися у цикли, набувати контамінованого вигляду. Поширеними були П. про скарби, що оповідають про заклиті скарби, які зберігають магічну силу їхніх господарів (оповіді про скарби запорозьців, гайдамаків, опришків, зокрема Олексі Доббуша). П. збирали, опрацьовували й видавали М. Костомаров, П. Чубинський, О. Афанасьєв, М. Драгоманов, В. Гнатюк, Я. Новицький та ін. Ф. Буслаєв та О. Веселовський це поняття

застосовували також на означення усних свідчень незалежно від їх форми. Систематизація П. та близьких до нього фольклорних жанрів здійснили Й. Р. В. Сіннінге (1946), Р. Т. Крістіансен (1958), Л. Сімонсури (1961). Християни називали П. відмінні від Св. Письма елементи вчення Ісуса Христа, апостолів, що спочатку передавалися лише з уст в уста.

Переказаний дискурс (*лат. discursus: міркування*) — див.: Наратизований дискурс.

Переклад (нім. *Übersetzung*, англ. *translation*, франц. *traduction*, польс. *przekład*, рос. *перевод*) — різновид інтертексту, передавання тексту однієї мови іншою при збереженні його стилістичних особливостей, що відрізняє його від переспіву, стилізації, травестії, ремінісценції тощо. Практику П. тлумачать по-різному. Е. Паунд, Б. Пастернак вважали, що при П. з'являється новий, оригінальний твір, а Б. Кроче сформулював афоризм «Перекладач — зрадник» («Traduttore — traditore»). Фах перекладача, за «Британською енциклопедією», вважається не наукою, а мистецтвом. Неадекватне розуміння сутності П. зумовлене положеннями закону про авторське право, інерцією академічних установ, видавців, корпорацій тощо. Найбільш проблемним є адекватне відтворення художньо-образного ладу твору, адже загальноживана мова не завжди збігається з його семантикою. Тому перекладач повинен подолати мовний бар'єр, усунути ілюзію комунікативної тотожності, інформативної еквівалентності, віднайти очікуваний рівень перекладності тексту, орієнтуючись на конгеніальний П. Ці труднощі окреслені у вірші «Розмова з другом-перекладачем» І. Драча, який вдало був перекладений на білоруську мову Р. Барадулінем, натомість у польській мові (Ф. Неуважний) та російській (В. Шацков) постали дещо відмінні тексти. Спроби замінити П. машинним варіантом виявилися неприйнятними для художньої літератури. П. має велику традицію, починаючи із Септуагінти (II ст. до н. е.), праць Св. Єроніма чи Кирила I Мефодія, які перекладали Св. Письмо відповідно на латину та церковнослов'янську мову. Хоча Книга Буття визнала існування П. («А вони не знали, що Йосип їх розуміє, бо був між ними перекладач», 42:23), ортодоксальна церква переслідувала представників цього фаху: прах перекладача Св. Письма на англійську мову Джона Вікліфа (1330—84) за ухвалою Констанцького собору було спалено й розвіяно. Хоча практиці П. приділяли увагу в різні періоди розвитку письменства, вона була остаточно оформлена на професійному рівні в період романтизму, коли затвердили визначальний принцип якнайточнішого відтворення специфіки тексту, що перекладається, а ім'я перекладача почали зазначати у творі. Особливо цінують П. без підрядника, безпосередньо з оригіналу, коли перекладач вільно орієнтується в ньому та в мові першоджерела, уникає привнесення в нього не властивих йому ідей, засвідчує високу лінгвістичну культуру, естетичний смак. Проблемним вважають і відтворення ментальності одного народу іншим. Так, усмішки Остапа Вишні, перекладені російською чи польською мовами, не видаються смішними. Під час П. порушуються асоціативні зв'язки певної мови, натомість виникають нові, а перекладач немовби переживає творчий процес вираження певного тексту, змагаючись із його автором, як, наприклад, Гр. Тютюнник, перекладаючи «Калину червону» В. Шукшина на

українську мову. Найважче перекладати поезію, в якій необхідно дотриматись еквілінеарності та еквіритмічності. Перекладач повинен бути точним у збереженні інформаційно-репрезентативного характеру чужомовного зразка, за будь-яких умов, навіть при вільному перекладі, уникаючи довільного втручання у текст (хоча дозволені незначні зміни на рівні змісту, іноді — стилю), не порушувати композиції, не змінювати жанру чи літературного роду, а також образів-персонажів. Головним завданням П. є передавання тексту засобами мови, на яку перекладають. Якість П. залежить від рівня володіння перекладачем різними стилями рідної та чужої мови, глибокого знання національної дійсності, особливостей творчої індивідуальності. Проміжний П. з однієї мови на іншу, який використовують як першоджерело, називається посередником. Він був поширений упродовж XVIII — першої половини XIX ст., але не визнається сучасними перекладачами. Зокрема, німецькі П. «Махабхари», «Іліади» та «Одіссеї» Гомера, «Шахнаме» Фірдоусі були зразками для В. Жуковського. Іноді такий принцип виправданий тим, що оригінал втрачено: поезії азербайджанського класика Мірзи-Шафі Вазеха (1792—1852) збережені в німецькому П., зробленому Ф. Боденштедтом. Значні відступи від оригіналу називаються переспівами, наслідуваннями. Інколи різні П. зумовлені жанровими настановами. Так, Горацієва ода «До Деллія» у зорієнтованому на травестію бурлескному переспіві П. Гулака-Артемовського («Пархоломе, в щасті не брикай, / В нудзі притом не лизь до неба!») відрізняється від класичного П., здійсненого М. Зеровим: «В години розпачу змій себе стримати / І в хвилі радості заховай суконій». За словами І. Франка, «переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи то наукових, для кожного народу являються важним чинником, даючи можливість широким народним масам знайомитися з творами й працями людського Духа [...]». Антологію перекладної літератури поповнювали Т. Шевченко, П. Куліш, М. Старицький, І. Франко, Леся Українка, А. Кримський, М. Вороний, М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович, М. Драй-Хмара, О. Бургардт, М. Важан, М. Орест, О. Зувський, М. Лукаш, Борис Тен, Г. Кочур, Г. Турков, М. Москаленко, О. Жупанський, І. Бондаренко та ін. Лінгвіст Р. Якобсон визначив три типи П.: внутрішньомовний, міжмовний, семіотичний. Особливістю українського П. є те, що перекладачі з XVIII ст. використовували в роботі російські посередники. Така практика спричинила літературну дискусію на сторінках журналу «Правда», в якій Б. Грінченко, полемізуючи з М. Драгомановим, наполягав на безпосередньому використанні іншомовних оригіналів. Практикується також автопереклад, який нині застосовують Ю. Тарнавський чи Р. Бабовал. У театральному мистецтві йдеться про П. п'єси чи сценарію з прозового чи віршового твору на сценічну мову, при якому допускають відхилення від оригіналу. Справі П. присвячений проект Центру гуманітарних досліджень при Львівському національному університеті ім. І. Франка «Перекладацька майстерня 2000—01», реалізований в «Альманасі перекладацької майстерні. — 2000—2001. Т. 2» (Львів — Дрогобич, 2002), що складається з двох книг. У першій книзі висвітлюється історія перекладу у зв'язку з питаннями культурології та освіти, у другій — його практика переважно в художній літературі. Ви-

дання має біографічні довідки, англо-український та українсько-англійський покажчики імен, термінологічний словничок Помітним було видання «Григорій Кочур і український переклад» (Ж — Ірпін, 2004), в основу якого покладені матеріали однойменної Міжнародної конференції, зокрема статті Роксани Зорівчак, А Перепади, М Стрихи, О Чередниченко, Євгена Кононенко, О Медведя, А Содомори, Лади Коломієць та ін Процес формування та розвитку П став предметом дослідження «Переклад як наукова проблема в українській літературно-критичній думці XIX — початку XX ст (компаративний дискурс)» (2004) Ольги Тетеріної Найповніше проблему П висвітлено у виданні «Теорія перекладу» (2004) російського лтературознавця Н Гарбовського

Перекладач — фахівець, який, досконало володіючи однією чи кількома іноземними мовами, здатний в усній чи письмовій формі кваліфіковано перекладувати лінгвістичні одиниці, перекласти твори з чужої мови на рідну

Перекладність (нім *Ubersetzbarkeit*, англ *translatability*, франц *traduisibilite*, польс *przekladanosc*, рос *переводимость*) — здатність тексту однієї мови бути адекватно сформульованим засобами іншої мови, що зобов'язаний зробити перекладач завдяки глибокому знанню обох мов, бездоганному семантичному й естетичному чуттю та конгенальності

Перекладознавство — галузь філології, яка займається аналізом теорії і практики перекладу Термін запровадив в українське лтературознавство В Коптілов Складниками П є теорія, історія та критика перекладу Вперше як наукову дисципліну П задекларували на конференції у Лувені (1976) І Івен-Зогар та А Лефевр Воно близьке до лінгвістики, психології творчості, етнології, теорії машинного перекладу, використовує досвід порівняльно-історичного лтературознавства й теорії інформації, вивчає загальні закономірності перекладу та розробляє його принципи Предметом його дослідження є формальна і динамічна еквівалентність різномовних текстів, їх комунікативна і функціональна відповідність, застосування прийомів стилізації, збереження специфіки ідентичності Типи перекладів висвітлені у монографії «Теорія і практика перекладу» (1986) І Корунця Історія перекладу досліджує соціально-історичний та національний контексти засвоєння зарубіжного письменства Вагомий внесок в осмислення цих проблем зробили В Коптілов («Актуальні проблеми художнього перекладу», 1971, «Першотвір і переклад», 1972, «Теорія і практика перекладу», 1982, 2003), О Кундзіч («Творчі проблеми перекладу», 1973), М Рильський («Мистецтво перекладу Статті, виступи, нотатки», 1975), Роксана Зорівчак («Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія», 1983, «Реалія і переклад На матеріалі англійських перекладів української прози», 1989), Лада Коломієць («Концептуальні засади сучасного українського перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії)», 2004), а також Марина Новикова, О Чередниченко, В Радчук та ін, які поєднували лтературознавчі та мовознавчі методи, дані лінгвосціології, психолінгвістики, естетики, поезики, феміністичної критики Традиція П започаткована І Франком, зокрема його статтею «Каменярі Український текст і український переклад Дещо про шугу перекладання» Критика

перекладу вважається прикладною дисципліною, базованою на теорії перекладу, зорієнтованою на оцінювання об'єкта свого дослідження, зіставлення його з іншомовним оригіналом, висвітлення перекладацького стилю, особливостей інтерпретатора позиції тощо На розвиток цієї тенденції вплинули погляди професора Л Венуп (США), який у передмові до «Хрестоматії перекладознавства» (2000) визнав відносну автономність перекладу, а саму теорію тлумачив як «зміну співвідношення між відносною автономністю перекладеного тексту та діями перекладача і двома іншими концепціями еквівалентності і призначенням» Інтерес західних лтературознавців і лінгвістів до П засвідчують видання «Словник перекладознавства» (1997) М Шатлворт і М Коуі, «Теорія перекладу на Заході від Геродота до Ніцше» (1997) Д Робінзона, «Енциклопедія перекладознавства» (1998) за редакцією Мони Бейкер, двотомна «Енциклопедія лтературного перекладу англійською» (1999) за редакцією О Клас тощо Проблемам П присвячені лекції М Найдена — професора Пенсільванського університету, професоровані Сергієм Снігуром «Стан сучасного перекладознавства на Заході» (Всесвіт — 2003 — Ч 3—4)

Перекодування (франц *code*, від лат *codex* список постанов, збірник) — інтерпретаційний переклад з однієї знакової системи на іншу Йдеться не лише про передавання інформації з однієї мови засобами іншої, а й про тлумачення художнього тексту засобами лтературної критики, лтературознавства з використанням відповідного термінологічного апарату, різних методологічних принципів

Перекотислівний вірш — різновид зорової поезії, що будується на фігурі «перекотислова», за якої під час постійного повторення слова відбувається внутрішній перерозклад, виникає ілюзія, ніби його частини помінялися місцями, як в анаграмі Поняття М Короля Так, безперервне вимовляння слова *трава* зумовлює появу лексеми *ватра*, що продемонстрував М Король в однойменному вірші Інколи П в може ускладнюватися при повторенні двох-трьох і більше слів Вразком П в є вір «Ворона (перекотиполе-2)» М Мірошніченка

кар і кар,
і кар, і кар,
Ікар та Ікар,
Ікар та Ікар,
і карта, і карта,
і карта Декарта —
де карта?
де карта?
де карта?
де карта?

Перемикання — те саме, що й аналепсис, зворотний кадр, ретроспекція, повернення Прийом П традиційний у прозі Його використовували Панас Мирний («Лихі люди»), О Гончар («Циклон») та ін

Перемісія (грец *peri* навколо, через і лат *missio* доручення, задання) — фігура мовлення, в якій автор (наратор) чи персонаж отримують умовний дозвіл на певну дію П містить спогад Григорія Многогрешного з повісті «Тигролови» І Багряного про святкування Різдва, коли дітям було дозволено здійснити обряд

Рано вранці, що вдосвіта, щось застукало в двері

— Пустить віршувати! — почувся з снієї
Мати озвалась од печі
— Ідть

Двері відчинилися, і до хати ввійшов святково вряжджений віршованим Скинув шапку, пригладив рукою волосся і почав старовинно-старовинно, такої, що Григорій ніколи й не чув віршівки, мистецьки складеної

Переміщення — специфічна реакція реципієнтів на прозовий чи ліричний твір, виставу чи кінострічку, перехід від спостереження до розмірковування, аналізу прочитаного або побаченого

Перенесення (нім *Übertragung*, англ *transference*) — термін, який використовують у психоаналізі та аналітичній психології на позначення часткових проєкцій несвідомого на конкретні предмети і явища, зокрема перекладання пацієнтом своїх переживань на психоаналітика, які зникають після усвідомлення їх суб'єктивного походження П, або трансфер, може бути позитивним, супроводжуваним відчуттями товариськості і поваги, та негативним, перейнятим ворожістю і спротивом К-Г Юнг переглянув фрейдівське розуміння П як проєкцію інфантильно-еротичних фантазій, що можуть бути наявні на її початковому етапі, але зазнати редукції, коли увиразнюється мета аналізу, активізується творчий чинник, що прокладає шлях із неврозу Важливим складником П вважається емпатія П необхідне для повернення спроєктованих змістів, для індивідуації людини, встановлення довірчого комунікативного поля між мовцями Ж Лакан, переосмислюючи цю проблему, вважав, що суть несвідомого виявляється у П та контрперенесенні, коли психоаналітик мимоволі втягується у гру з пацієнтом, а тому змушений відтворювати структури підсвідомого задля їх розуміння та витлумачення Ж Лакан відзначив аналогію дискурсив і запропонував розглянути під таким же кутом зору літературні твори, продемонструвавши свою ідею на прикладі аналізу оповідання «Втрачений лист» Е А По П вживається також у суто літературному значенні як синонім епігамбеману

Перенісне значення — вторинне значення слова, що виникло внаслідок перенесення назви з одного предмета на інший за подібністю, суміжністю чи функцією, характерне для тропів та стилістичних фігур, як у вірші «Соняшники» Ольги Башкирової

Усе мина, лишилась лита жменя,
І крізь туману сиву калямуть
На страту, мов повстанці полонені,
Скорботно й тихо соняшники йдуть

Як наїдпитку дід, спориш куняє
Вздовж польових розгублених стежок
І вже під ніж покірно підставляє
Руду чуприну ставний ватажок []

Переробка — різновид інтертекстуального сприйняття твору Не всі дослідники виокремлюють це поняття Наприклад, Ірина Неупокоева, окресливши переклад, наслідуювannya, запозичення фольклору тощо, не згадує П Натомість Д Дюрішин ототожнює П з адаптацією, розглядає її поряд з алюзією, ремінісценцією, плагиатом, перекладом П, на його думку, сприяє наданню твору національного колориту, осучасненню, інтернаціоналізації, пристосуванню до

сценічних потреб У П, на відміну від перекладу, відсутні інформаційно-репрезентативні настанови, відбуваються зміни на змістовому, стилізовому, жанровому, композиційному рівнях, у кількості й особливостях персонажів, образної системи, внаслідок чого виникає новий твір за мотивами оригіналу Наприклад, твір «Дванадцять сплячих дів Старовинна повість у двох баладах» В Жуковського був П роману «Дванадцять сплячих дів, історія про привиди» Х-У Шпса П може відбуватися і в межах однієї літератури, увиразнюючи опозицію тексту-відповідника до щойно створеного «Відгомони руських пісень» (1829) та «Відгомони чеських пісень» (1939) Ф Челаковського започаткували нову чеську лірику Думи та історичні й ліричні пісні стали джерелом української поезії П видається ближчою до запозичення, ніж до перекладу, хоча інколи вважається різновидом вільного перекладу, особливо поширеного в ХІХ ст (юнацька поема «Анея» А Міцкевича, в основу якої було покладено фривольну анакреонтичну поему «Гертруда» Вольтера) Її також вважають адаптацією, парафразом, переспівом, переповіданням, ідейною трансформацією тощо притаманною, зокрема, жанру байки Трапляються випадки, коли П є основою формування письменства Цей спосіб розвитку літератури характерний для Болгарії 50—60-х ХІХ ст, в якій оригінальні твори з'явилися після П (поболгарювання) Термін використовують також на позначення різновиду літературної правки цікавих за змістом, але недосконалих за формою творів, що набувають після неї нової художньої якості

Перескладання — у традиційній поліграфії — виготовлення нового набору задля усунення помічених у гранках фактичних, стилістичних, коректорських, технічних помилок Див **Перевёрстка**.

Пересопницьке євангеліє — пам'ятка давньоукраїнської писемності (1556—61), що містить чотири Євангелія Іх текст (960 сторінок) уперше перекладений із церковнослов'янської мови на «просту» українську «для ліпшого вразумення люду християнського посполитого» Перша частина П є була виконана у монастирі села Двірці на Поділлі (з 15 серпня 1556), а друга — у селі Пересопниці при Пречистенському монастирі на Волині (до 29 серпня 1561) Переклад здійснив архимандрит Пересопницького монастиря Григорій, переписав та художньо оформив кольоровим рослинним орнаментом у стилі італійського Ренесансу Михайло Василевич, син протопопа із Снянка Текст написаний на пергаменті півним уставом чорним чорнилом та цинобром (червона фарба), для приписок і післямови використане «дробне» письмо У творі також наявні мініатюри, заставки, ініціали тощо Графіка рукопису позначена другим південнослов'янським впливом Фундаторкою цього видання була княгиня Анастасія Заславська-Гольшанська Микола Чарторийський наказав передати пам'ятку у Пересопницький монастир єзуїтам, згодом її забрали православні ченці На початку ХVІІІ ст П є потрапило до гетьмана І Мазепи, який заповів його Переяславському кафедральному собору, що засвідчене написом на кількох початкових аркушах До 1917 пам'ятка збергалася в Переяславській та Полтавській духовних семінариях, до 1941 — у Полтавському єпархіальному музеї, після Другої світової війни — у музейних фондах Києво-Печерської лав-

ри, нині — у Національній бібліотеці України ім В Вернадського З часу створення П є не перевидавали, мову, зміст, особливості шрифту, оформлення досліджували О Бодянский, А Думитрашко, П Житецький, О Грузинський, І Каманін, Г Павлуський, В Перетц, І Чепга та ін З 1991 П є використовують для прийняття присяги Президентом України

Переспів — різновид інтертексту, твір, написаний за певними мотивами, з елементами наслідування стилістики, образної системи, композиції першоджерела, на відміну від пародії не має на меті комічної чи сатиричної його переробки П притаманний фольклору, художній літературі, вважається проміжним стосовно перекладу й переробки Може виникати на підставі онаціоналення іншомовного зразка, супроводжуючись заміною реалій та образної системи вірш «Козак» М Старицького («Шапка сивая набакир, / В куряві жупан, / Шапля гострая, мушкетти, / З запасом гаман []») був українізованим варіантом однойменного вірша О Пушкіна «Черна шапка набекрене, / Весь жупан в пильи, / Пистолеты при колене, / Шапка до землі []» Найбільше П притаманний поезії П були поширені на початковому етапі розвитку нової української літератури Так, вірш П Гулака-Артемовського «Твардовський» виявляється П балади А Мицкевича «Пані Твардовська», балада «Маруся» Л Боровиковського — «Світлани» В Жуковського, «Тим неситим очам» Т Шевченка — «Для великих земель» В Курочкіна та ін Такі П трапляються і в ХХ ст П «Слова о полку Ігоревім», здійснений С Гординським, «Переспів з народної» В Симоненка, твір «Пісні про зовнішність, дикість зубра і полювання на нього» новолатинського поета Миколи Гусовського, опрацьований Р Лубківським, давньофранцузький «Роман про Ренана», поданий українською мовою В Коптиловим Інколи П іронічно називають зужиті жанрові чи стильові кліше

Перестановка — у сценічному мистецтві — швидка зміна декорації впродовж однієї дії, що здійснюється переважно за допомогою сценічного кола

Перестанок — див Пауза.

«Пересторба зліло потрібна на потімні часі православнім христіаном» — публіцистичний твір полемічної літератури (Львів, 1606) Його автор невідомий, хоча ним може бути Андрій Вознесенський, Йов Борецький чи Юрій Рогатинець У пам'ятці ораторської прози відтворені особливості релігійних та політичних змагань в Україні наприкінці XVI ст, описано запровадження Берестейської унії (1596), відкрито діяльність луцького та острозького єпископа Кирила Терлецького, берестейського та володимирського єпископа Іпатія Потія, митрополита Михайла Рогози, Гедедона Балабана, латинників, які «чинили великое насилуване людем убогим», зокрема дозволяли свавільне захоплення уніатами православних парафій, детально висвітлено сфабриковану уніатами судову справу проти патріаршого протосинкела Никифора, порушено проблему освіти У тексті вміщений панегірик на адресу Костянтина Острозького за його заслуги перед православною церквою та справою книгодрукування Мова пам'ятки близька до живонародної, іноди трапляються полонізми, у тексті наведені оповідання про чудеса, легенди, прислів'я («винний суду боиться», «яко овці посреди волков») Пам'ятку вивчали І Франко, К Студинський, М Возняк, П Яременко

Перетин — див Цезура.

Перефразування — переказ, тлумачення тексту іншими словами без порушення його змісту, прийом редагування

Перехід — пов'язування теле-, кінокадрів задля забезпечення плавної їх зміни При цьому береться до уваги спільність змісту зображення, однаковість рухів показуваних предметів та істот тощо Роль П відіграють витіснення, затемнення, подвійна експозиція, ковзання, розфокусування При моментальному П використовують дві камери, діалоги, нарративи, фрагменти з інших кадрів

Перехідна система віршування — твори на межі поезії та прози, зразками яких є римована проза чи верлбр Термін І Качуровського («Метрика», 1991)

Перехідні метричні форми — різновид віршової полеметрії, коли спостерігається перехід від силабо-тонічної системи до тонічної (дольник, паузник тощо), характерний і для доробку поетів, що надають переваги класичним розмірам Так, за спостереженням Натал Костенко, дві третини віршів П Филиповича написані переважно п'ятистопним ямбом, натомість їх чверть має вигляд оригінального триктивного дольника, що привертає увагу регулярністю та симетричністю Така тенденція у використанні метричних форм сприяє уточненню версифікації «неокласицизм» як незамкнутої системи Особливості П м ф від триктивного дольника до тристопного анапеста, притаманні віршам Ліни Костенко (цикл «Інкустаці»), висвітлила Ольга Башкірова у дисертації «Версифікація Ліни Костенко (метрика, ритміка, строфіка, фоніка)» (К, 2005)

Перехоплення коду (франц code, від лат *codex* список постанов, збірник) — збій, помітний при миттєвому аналізі, що виникає під час лінійного перебігу інформації і сприймається як нелінійне породження значень Термін запровадили Юлія Кристева, Р Барт П к зумовлене семантичною грою, внаслідок якої з'являються ситуативні варіанти прочитання тексту, які формуються довкола просторових макроструктур, сприймаються як нескінченна кількість сенсів у певному тексті Юлія Кристева висвітлила особливі пункти «притьмарення сенсу», що зумовлюють текстовий хаос Аналогічну функцію виконує трамплін коду Р Барта, власне асоціативні поля, взяті з позатекстової культури Вони нав'язують конкретному процесуальному тексту систему своїх понять, що видається за простір, перейнятий «вільним спалахуванням мовних вогнів, мерехкх зерниць, що миготять у тексті, ясно розсіяні, мов зерна»

Перехресне римування (грец *rhythmos* мриність, сумриність, узгодженість) — римування у катрені, коли перший рядок римується з третім, а другий з четвертим за схемою *abab* П р сформоване у провансальській поезії XII ст Прикладом П р є строфа з вірша «Пили чорнило і хлєбтали воду» Н Федорака

З воріт Царграда наші колісниця

Повзуть асфальтом і щити Олега

Не знати звідки, брешуть, як лисиці —

Понурі альфи, знищені омеги

П р може застосовуватися і в складніших строфічних структурах

Перехресні поняття (лат *notiones inter se convenientes*) — поняття, зміст яких збігається лише час-

тково: письменник і митець, письменник і літератор, письменник і прозаїк, поет, драматург, літературний критик тощо.

«Пéрець» — популярний журнал гумору та сатири, що виходив двічі на місяць; заснований у 1922 у Харкові, з 1941 друкується у Києві. На його сторінках друкували твори Остапа Вишні, В. Чечвянського, К. Котка, Ю. Вухналя, Ю. Гедзя, С. Олійника, Ф. Маківчука, С. Воскресасенка, Д. Білоуса, О. Ковіньки, Є. Кравченка, Л. Гроха, Ю. Кругляка, Є. Дудара та ін., часто вміщували карикатури, шаржі А. Петрицького, Б. Шаповала (Бе-Ша), А. Козюренка, В. Зелінського та ін.

Перикóпа (грец. *perikopē*: частина) — фрагмент певного складу, ритмічної одиниці, єдність ритмічних сполук в античній поезії. У християнстві П. називають уривок тексту Св. Письма, призначений для читання під час недільної молитви.

Перипетія (грец. *peripeteia*: несподівана подія) — раптова зміна у розвитку фабули трагедії та долі персонажа — від щастя та надолі, і навпаки, «зміна подій до протилежного». Термін запровадив Арістотель. Так, у п'єсі «Цар Едип» Софокла з'являється пастух, щоб розповісти Едипу про його походження, але, бажаючи позбавити царя страху, досягає протилежного ефекту. На думку Арістотеля, П. ускладнювала трагічний сюжет, зумовлювала різкі зміни у розгортанні подій. Життя поставало як сукупність щасливих та лихих обставин, що несподівано замінювали одна одну залежно від волі фатуму. Цей прийом застосовували також у героїчному епосі, чарівній казці, в романах середньовіччя та новеллах Відродження, у яких протистояння між персонажами (пастки, інтриги тощо) виконували змістову функцію, мали філософський зміст, як у п'єсах Лопе де Веги чи В. Шекспіра. Г.-Е. Лессінг тлумачив термін у ширшому значенні, вбачаючи у П. поворотний злам розвитку дії драматичного твору, що вказував на початок розв'язки. Отже, П. може мати не лише трагічні ознаки. Іноді її застосовують для розрядки драматизму напруженого сюжету, повернення дії до очікуваного кращого фіналу, як в епізоді несподіваного переходу Мортимера на бік Марії Стюарт у п'єсі «Марія Стюарт» Ф. Шіллера. У комедії П. увиразнює ситуацію «хто замість кого» (qui pro quo) у випадку непорозуміння, коли певного персонажа сприймають за іншого («Приїждий із столиці, или Суматоха в уездном городе» Г. Квітки-Основ'яненка). П. вказує на несподівану зміну подій та поведінки персонажа, раптовий поворот ситуації внаслідок втручання у дію певного випадку, передусім інтриги («Рекреації» Ю. Андруховича). П. характерна для драматичних творів, пригодницьких романів, авантюрної повісті чи новели.

Перифр́аз, або Перифра́за (грец. *periphrasis*: описовий вираз), — складний мовний зворот, який вживається замість звичайної назви певного предмета як метафоричний опис його істотних ознак; застосовується поряд з ампліфікацією. П. використовують з метою уникнути повторів, посилити поетичний ефект, тасмнічість. Має ознаки метонімії, симфори. П. притаманний усім різновидам літературної творчості, а також публіцистиці, риторичі. Послідкове його вживання характерне для письменства бароко, Просвітництва, романтизму. Виникнення звороту пов'язане з давньою практикою табу, яке забороняло

називати прямо істот, визначених священними (наприклад, *ведмідь* — той, хто любить мед). Табу поширювалося і на нечисту силу, міфічних персонажів: *Той, що в скалі сидить* із драми Лесі Українки «Лісова пісня» та ін. П. часто використовують в усному мовленні та художній літературі: «Господа служба! Так ти не чарівник і панчик сей — не дух святий з нами! Горілка і трава не од того, що не при хаті згадуючи? Га?» (І. Котляревський, «Москаль-чарівник»). П. може бути створений довільно (*майстер сцени* — актор, режисер; *чорне золото* — вугілля тощо), мати форму фразеологізму (*накивати п'ятами* — втекти). Часто вживається у науково-популярних, публіцистичних текстах задля виявлення авторського ставлення до об'єкта розповіді (Геродот — *батько історії*, Лесь Українка — *дочка Прометей*), як рольове переінакшення авторського Я: «*ваш покірний слуга*», «*автор цих рядків*» тощо. Використання у художній літературі П., близького до метонімії та метафори, сприяє увиразненню її семантики: «*Лягло костями [загнуло] / Людей муштрованих [солдатів] чимало*» (Т. Шевченко). П. слід відмежовувати від прислів'їв, приказок, афоризмів, основою яких є перифразування, тобто часткова зміна відомого формулювання у контексті: «*Не спитавши броду, полізли у воду*». Це поняття також застосовують при пародіюванні творів, наприклад сатиричний вірш «*Дума-цяця*» В. Самійленка, створений за популярною піснею «*Гандзя*» балагульника Д. Банківського.

Періа́кти — поширені у давньогрецькому театрі декорації у вигляді тригранних призм, що обертаються на кону і підсвічуються.

Періе́газа (грец. *periegesis*: географічна отовідь) — подорожній опис, застосований у давньогрецькій літературі, що має вигляд наукового довідника чи краєзнавчого путівника. Цей жанр розвивали Полемон (II ст. до н. е.), Павсаній («*Мандри по Елладі*», II ст. н. е.).

Періо́д (польс. *okres retoryczny*, грец. *periodos*: *кружний шлях, обертання*) — проміжок часу, впродовж якого відбувається певна дія; поняття запроваджене Арістотелем. Стосується цілісного етапу літературного розвитку, відмінного від попереднього та наступного і водночас пов'язаного з ними. П. називають також розгорнуте багаточленне речення, синтаксичну конструкцію, що повно й динамічно розкриває інтонаційно й композиційно завершену думку наратора. П. складається з двох частин: підвищення (протазис), що характеризується прискоренням темпу, підвищенням тону, і зниження (аподозис), в якому тон приглушується, темп уповільнюється. Перша, залежна, частина містить основні положення вислову, має однотипні структурні одиниці, друга, головна, формулює висновок. Паузи розмежовують П. на кілька колонів, але не більше чотирьох. Слослові відношення між частинами П. можуть бути темпоральними, причиново-наслідковими, умовними, означальними, допустовими, протиставними, порівняльними тощо. Використання П. підпорядковане експресивній функції мовлення, виражає ліричність, піднесеність, урочистість. П. називають також ритмічну одиницю з двох чи кількох версів, що є складниками строфи. Використання П. стає актуальним під час формування національної мови: у IV ст. до н. е. — у Давній Греції, у I ст. до н. е. — у Давньому Римі, у XVIII ст. — у Франції тощо. В Ук-

рані П як стилістичний прийом поширився за києво-руської доби, у період бароко, а розвинувся у XIX ст, коли письменство звернулося до живоноародноі мови

Періодизація (нім *Periodisierung*, англ *division into periods*, франц *etablissement des periodes*, польсь *periodyzacja historycznoliteracka*, від грец *periodos* *кружний шлях, обертання*) — умовний поділ еволюції письменства на основні періоди, що якісно відрізняються один від одного Перше розмежування епох було здійснене після виявлення відмінностей між античною та християнською європейською літературами Виокремлення тієї певної доби письменства часто зумовлене позахудожніми, зокрема соціокультурними чинниками Однак здебільшого П літературного процесу визначається його іманентними законами, ідейно-стильовими та жанровими пошуками, які можуть бути задекларовані чи реалізовані у конкретних творах Найпоширенішою є лнійна П, за якою наступний етап безпосередньо слідує за попереднім, маючи такі конкретно-історичні характеристики, що не повторюються в іншу добу З огляду на це визначають такі хронологічні періоди: первісне мистецтво (IX млн до н е — IV тис до н е), мистецтво стародавнього світу (IV тис до н е — V ст н е), середньовіччя (V—XIV ст), Відродження, або Ренесанс (XIV—XVI ст), постренесанс, або Новий час (XVI—XIX ст), в якому виокремлюють класицизм (XVII ст), бароко (XVII—XVIII ст), Просвітництво (XVIII ст), романтизм (кінець XVIII — перша половина XIX ст), реалізм (друга половина XIX ст), модернізм (кінець XIX — середина XX ст), авангардизм (10—60-ті XX ст), постмодернізм (з 70-х XX ст) Деякі напрями не збігаються зі своїм періодом Наприклад, класицизм розгортався не лише у XVII ст (Франція, Англія тощо), а й у XVIII ст (Веймарський класицизм), у XIX ст (Варшавський класицизм) З позиції постмодернізму, літературу до доби модернізму називають класичною, модерністську — некласичною, або посткласичною Перші спроби П українського письменства з'явилися у другій половині XIX ст Зокрема, М Драгоманов у листі до І Франка (1883) висловив намір створити її, спираючись на соціальні чинники мистецтва О Огоновський розбудовував своє бачення історичного розвитку літератури через описи літературних родів та біографій письменників І Франко у «Нарисі історії української руської до 1890 року» апробував біобіографічний метод Важливою для формування П стала рецензія М Дашкевича (1888) на нариси історії української літератури XVII—XVIII та XIX ст М Петрова, в яких були еkleктично поєднані стильові та позалітературні критерії М Дашкевич — прихильник культурно-історичної школи та порівняльного методу — обстоював розуміння історії літератури як руху ідей Аналогічний шлях обрав С Єфремов («Історія українського письменства», 1911, 1912, 1917, 1924), використавши у своїй позитивістсько-народницькій концепції три позахудожні позиції «визволення людини від пут, накладених на неї формами людського існування», національно-визвольну ідею та ідею «народності в змісті і формі, насамперед — у літературній мові» Відповідно до цього він виокремив епохи києворуської самостійності до з'єднання з Литвою та Польщею, національно-державної залежності кінця XIV — кінця XVIII ст і національного відродження XIX — по-

чатку XX ст Ці періоди мали спрощений відповідник давня, або «стара», середня та нова література Такої П дотримувався М Возняк («Історія української літератури», 1920) М Грушевський у розпочатій у 1914 шеститомній «Історії української літератури», використовуючи подібну схему (києво-галицька доба, середина доба від монголо-татарської навали до «першого відродження» XVI—XVIII ст, друге відродження від «Енеїди» І Котляревського до XX ст), доповнив її антською добою IV—VIII ст, прагнув розхитати жорстку модель С Єфремова запровадженням рівнозначності категорій «краса» та «ідея» Водночас М Грушевський вдався до надмірної деталізації києворуського періоду (джерела української усної традиції, словесність часів нового розселення, книжна словесність київської та галицько-волинської доби) Методологію С Єфремова використовували і народниці, і радянські літературознавці Останні спрошували її, пов'язували з розвитком соціально-економічних формацій, що було характерне для «Нарису історії української літератури» В Коряка (доба родового побуту, доба раннього феодалізму, українське середньовіччя, доба торговельного капіталізму, доба промислового капіталізму, доба фінансового капіталізму), колективних історій української літератури 1954, 1964, 1967—71, 1987—88 Окремо у таких працях розглядали «радянський» етап розвитку літератури Першою спробою висвітлити динаміку письменства за його іманентними ознаками був розкритикований «Начерк історії української літератури» Б Лепкого (1909, 1912, 1923, 1930), який намагався врівноважити історико-соціологічні та естетичні настанови фольклор, література першого етапу (до нападу монголо-татар), література литовсько-польської доби, література козащини і постаті Григорія Сковороди, література Відродження (від І Котляревського), література доби романтизму, творчість Т Шевченка, література після Т Шевченка, на переломі віків Значно плідовнішою стала П в інтерпретації М Гнатишака («Історія української літератури», 1941), який поєднав художній дискурс із національним, обрав за домінуючу П художньо-стильовий та художньо-світглядний принципи і виокремив дев'ять етапів розвитку письменства староукраїнський, візантійський, пізньовізантійський, український ренесанс, козацьке бароко, псевдокласика, романтика, реалізм, модерн Він зробив одну з перших спроб об'єктивного виокремлення доби бароко Досвід М Гнатишака розвинув Д Чижевський («Історія української літератури від найдавніших часів», 1956, 1959), запропонувавши продуктивну модель «маятнікоподібної» П на основі «суто літературних інтересів» Вона полягала у чергуванні бінарних опозицій, коли «стилістичний розвиток, а деякою мірою ідеологічний, іде шляхом постійного хитання між двома протилежними полюсами» простоти й ускладненості, метонімі та метафори, складається з відповідних дев'яти етапів доба монументального стилю (IX—XI ст), доба орнаментального стилю (XII—XIII ст), Ренесанс та Реформація (кінець XVI ст), бароко (XVII—XVIII ст), неповний класицизм (межа XVIII—XIX ст), романтика (кінець 20-х — початок 60-х XIX ст), бідермаєр, реалізм (з 60-х XIX ст), символізм (початок XX ст) Недолки П у викладі Д Чижевського зумовлені тим, що вона розрахована на ідеальну модель, тоді як розви-

ток української літературної дійсності, за спостереженням самого історика, часто обривався, а за словами Ю Шереха, нагадував дерево, «неодноразово обрубане у цвіт» за сприятливих умов одночасно з'являлися взаємовиключні літературні явища з різностадальних площин, що зумовлювало появу несподіваних жанрово-стильових потоків, нелінійність і водночас було свідченням життєздатності письменства Адекватним принципом відображення специфіки розвитку української літератури може стати концепція перманентного відродження Сучасне літературознавство використовує схему, апробовану Інститутом літератури ім Т Шевченка НАН України давня українська література (IX — кінець XVIII ст), нова українська література (кінець XVIII—XIX ст), новітня українська література (XX — початок XXI ст) Початок такої схеми умотивований писемними пам'ятками, літературними творами, датованими IX—XI ст Найдавніші з них були запозичені з візантійського письменства, що зумовлює висновок, ніби давня українська література формувалася на чужорідних підвалинах При цьому не беруть до уваги дохристиянські національні джерела, збережені донині у вигляді усної творчості, яку М Грушевський вважав еквівалентною писемній Водночас на підставі пам'яток археологічної культури, починаючи з Трипільської доби та відповідників у інших давніх літературах (шумерській, індійській, античній тощо), можна було б виокремити гіпотетичну літературу пра-української доби Тоді йшлося би про чотири періоди історії українського письменства Окремою П, що стосувалася письменства XIX ст, вважають пропозицію М Зерова («Нове українське письменство», 1924 1928) окреслити в ньому класицистичні пережитки та сентименталізм, панування романтичних поглядів, панування наївного реалізму, що поступово перейшов у побутово-описовий, і натуралізм неореалізм та неоромантизм

Періодика (грец *periodikos той, що повторюється, чергується*) — сукупність друкованих видань (газети, журнали, іноді збірники, альманахи), які виходять у визначений час під одним заголовком і з однаковим оформленням

Періодикон (грец *periodikos той, що повторюється, чергується*), або **Пнеума**, — складник періоду, що містить не менше чотирьох дієслів

Періпрінтер (грец *peri біля і англ print друкувати*) — друкарська машина, на якій готують поліграфічну продукцію для сліпих

Перлокуція — рівень акту мовлення, за допомогою якого здійснюється вплив на свідомість і поведінку адресата, виникає нова ситуація

Перлюстрація (лат *perlustrare переглядати*) — розпечатування, перегляд державними органами поштової кореспонденції без відома адресанта й адресата

Перманентні (лат *permanens, permanentis постійний, неперервний*) **відродження** — низка спонтанних конкретно-історичних українських відроджень, коли з чергової національної катастрофи поставала нова генерація, представлена переважно письменством, яке відновлювало національний космос Феномен П в потребує відповідної історико-сміслові інтерпретації і конкретизації Йдеться про «обудження» (Є Маланюк) чи «випростування» (М Грушев-

ський), відмінні від класичного Відродження На це свого часу звернув увагу Ю Лавриненко, уточнюючи емоційно сформульоване М Хвильовим уподібнення українських П в (йшлося про «розстріляне відродження») до італійського Якщо Ренесанс був органічною, історично зумовленою ланкою мистецького поступу Європи, поєднував середньовіччя з Новою добою, утверджував логоцентричну модель світосприйняття, то в Україні П в мали відмінності в усіх історичних площинах, часто позначалися пасивністю, виражали спонтанний рух вперед, переобтяжуючись нерозв'язаними вчорашніми проблемами, нереалізованими можливостями Вимушена орієнтація на минуле зумовлювала тривале дотримання традиції, тлумачилася як виправданий спосіб компенсації втрачених етапів національного, культурного, літературного та духовного життя П в як інтегранти художніх та позахудожніх явищ, будучи загальнонаціональною категорією, найповніше характеризують своєрідність української дійсності та письменства, що здійснюється у постійних сплесках і затиханнях «обуджень» Щоразу відновлюються не старі форми, а творчі пасіонарні сили з притаманним кожній добі типом світосприйняття християнським (XVI—XVIII ст), народницьким (XIX ст), іманентним, тобто спрямованим на виявлення самоідентифікації літератури (XX ст) Ці класифікаційні типи — умовні Вони вказують на розташування креативної концепції, що мала здебільшого позалітературні характеристики, хоч постійно формувалася в межах літератури, не зосереджувалася у постійному центрі, як у французькому чи англійському часопросторі, окреслювала хвилевий рух і різноспрямованість письменства Так, перше з П в з ренесансними та бароковими ознаками рухалося від трикутника «Львів — Краків — Острог» до Києва, друге, в якому домінувало народництво, з ознаками романтизму і реалізму, мало п'ять видозмін, що рухалися зі сходу України, із Гетьманщини та Слобожанщини, на північ і захід (І Котляревський та Харківська школа романтиків, Кирило-Мефодіївське братство, петербурзька українська колонія, київські громади, письменство Галичини, яке спиралося на досвід Наддніпрянщини і «Руської трійці») Третє з П в характеризується намаганням національно свідомо творчої інтелгенції об'єднати всі струмені в одне річище, що спостергалось на початку XX ст, супроводжувалося утвердженням українського варіанта модернізму Цей процес був обірваний більшовицькою інтервенцією та Ризькою угодою 1921, спричинивши появу двох паралельних напрямків На Наддніпрянщині розвивалося «розстріляне відродження», представники якого невдовзі зазнали репресії, розвиток літератури та національної культури, розширення модернізму були дискредитовані «соцреалізмом», частково творчий потенціал відновили шістдесятники, розмежовані на дисидентство і Київську школу, з'явилися різні стильові струмені у 70-ті XX ст («хімерна проза», «тиха лірика»), спостергалось підвищення творчої активності у 80-ті XX ст В еміграції інший струмінь П в відбувся у «Празькій школі», МУР, Об'єднанні українських письменників «Слово», Нью-Йоркській групі З кінця 80-х XX ст усі ці тенденції знову зливаються в одне річище, витворюючи віртуальні площини, пов'язані з новітніми процесами, зокрема з впливами постмодернізму, актуалізуючи потребу вийти

з лабіринту заданих П в на простір природного розвитку культури

Пермісія (лат. *permissio* — передавання на чийсь розсуд) — див. **Епітрофа**

Персона (лат. *persona* — особа) — особа, зображена у літературному творі. Нею можуть бути персонаж, дійова особа, ліричний герой тощо. У нартології П називає прихованого автора, а також наратора. В аналітичній психології — поняття протилежне Тіні, вказує на соціальне Я людини, на її роль з огляду на суспільні очікування (вимоги до поведінки і моралі, ціннісні уявлення). К-Г Юнг вважає П «комплексом функцій, сформованих на основі пристосування та необхідної зручності, але не тотожним з людиною». П виконує роль колективної маски, яка формує компроміс між спільнотою та особою. Її настанова на відповідність інтересам громади зумовлює жертвовність людини, ототожнення її соціальної ролі з Я, що супроводжується невротами, невідповідностями, які фіксуються хворобливим роздвоєнням свідомості. Внаслідок повної ідентифікації з П особистість втрачає свою індивідуальність.

Персонаж (нім. *literarischer Held, literarische Gestalt, literarische Figur*, англ. *character*, нолдс. *postae literacra*, франц. *personnage*, від лат. *persona* — особа) — центральний образ, довкола якого розбудовується певний твір. У драматичних творах П називає дійову особу, у поезії — ліричного героя або ліричного суб'єкта. П бувають антропоморфна постать, наділена психічними, особистісними якостями, олюднені речі (мініатюри Ф. Кривина), явища природи, представники тваринного чи рослинного світу (казка «Лисичка-сестричка та Вовк-панбрат»), пісня «Ой чи живи, чи здорові / Всі родичі гарбузові!», реальні й фантастичні, міфічні постаті («Записки Білого Пташника», «Смітник Господа нашого» Галини Пагутяк). П може мати прототипа в реальному житті (Нюра з однойменного оповідання Гр. Тютюнника) чи бути вигаданим (експериментальна проза В. Винниченка або М. Йогансена). На відмінності літературного П від характеру як типу людської поведінки наголошували Л. Тимофеев («Основи теорії літератури», 1971) та С. Бочаров («Теорія літератури. Основні проблеми в історичному висвітленні», 1962). П є носіями як позитивної, так і негативної енергії, руйнівних комплексів, виконують функції антигероя (поняття Ф. Достоєвського), наприклад образ потворного Терста з поеми «Ілада» Гомера, персонажі В. Домонтовича (Василь Хрисантович Комаха) або М. Куліша (Малахій Митнович Стаканчик). Часто у творі вводять П-двійника, що втілює «розщеплену свідомість», як у нарративах Ф. Кафки чи поезіях В. Сосюри. У постмодерністській літературі з панівною тенденцією до деперсоналізації П позбавлений будь-якого характеру, перетворений на засіб авторської гри, наприклад зі стереотипом «Великого поета» чи «поета-меси», який представляє Ростислав Мартофляк у романі «Рекреації» Ю. Андруховича, чи з колоніальними міфологемами «Москви», «дружби народів» у його ж «Москов'яди». Як зазначила М. Коваль у дослідженні «Гра в романі і гра в роман (про Джона Барта)» (2000), «у постмодерністському світі персонаж позбавлений орієнтирів, встановлюваних метаоповідями, а отже, позбавлений і онтологічної впевненості». Дотримання такої тенденції спричинює розпорошення образу П із

розщепленою свідомістю, засвідчене в романі «Воццек» Ю. Іздрика. Однак не всі постмодерністи вдаються до такої практики. Так, Є. Пашковський («Вовча зграя», «Безодня») підпорядковує волю, думки, бажання своїх П ідеї та сюжетним лініям своїх романів. Він ближчий до традиційних метанаративів, де П видається цілним, однозначним, тенденційним. Проте у багатьох реалістичних та романтичних творах автор наділяє його амбівалентними рисами (козак Кирило Тур з історичного роману П. Куліша «Чорна рада»), трактує як «необхідний формальний чинник, який втягує читача у нарративну фікційність» (Дж. Фроу). Отже, П перебуває на перетині різних потоків комунікативної цілності твору, постає суб'єктом, стимулом розгортання подій (актант) і має незалежну від сюжету значущість як носій стабільних рис, виконує функції дві чи розповіді, тому може бути актором чи наратором, або, за Г. Джеймсом, героєм, об'єктом чи істориком, суб'єктом. Німецькі теоретики (Л. Шпітцер, Е. Леммерт, Ф.-К. Штанцель) розмежовують оповідне Я та переживальне Я, французькі нартологи оперують поняттями «Я-розповідальне», що може функціонувати у значенні протагоніста (Телепень у в'язниці з повісті «Лихі люди» Панаса Мирного), і «Я-розповідне» — актора (доктор Ватсон, який повідомляє про вчинки Шерлока Холмса в оповіданнях А. Конан Дойля). П виконує центральну, головну або другорядну, епізодичну роль, про нього може лише згадуватися. Якщо він бере участь в одному чи в кількох епізодах традиційного твору, то називається однотипним, якщо його поведінка збігається з аналогічними якостями головного героя, — рекурсивним, коловоротним, якщо має свого попередника, — фононим, якщо постає незмінним, як у фольклорі чи у творах класицистів, — статичним, а у творах романтиків — динамічним. Водночас розрізняють П сумісних (без внутрішніх суперечностей) та несумісних, плоских (простих, одновимірних) та містких, тобто складних, багатопланових, активних та пасивних. З погляду на підпорядкування певним еталонним ролям виокремлюють такі П: хвалько, простака, наївний, одурений чоловік, фатальна жінка, вампір, ініціатор плідних бесід, до чого був схильний платонівський Сократ, цікавий оповідач на зразок гоголівського Рудого Панька. П визначається неповторною формою поведінки та сплукання, мислення, переживання, тому важливо не тільки те, що він робить, а і як саме. Поширеним у творі є відображення інтровертивних аспектів міркувань у різних формах психологізму, що сприяє висвітленню глибини душі людини. П водночас постає як характер і художній образ, тому має різні критерії оцінки — етичну та естетичну (Людмила Чернець) і Франко вважав, що письменник спочатку створює образ, потім характер, надаючи своїм героям «індивідуальної окраски». Важлива роль при цьому надається його осередку, або ядру особистості (М. Бахтін), інтуїтивно визначені доміанти (А. Ухтомський), притаманні йому різнопланові ціннісні орієнтації реальних (прототипи) та вигаданих постатей. Здебільшого П має нейтральні характеристики, хоч близький до романтизованих авантюрно-героїчних надтипів, тобто вічних героїв на зразок Прометея чи Дон Жуана, речників та самозванців, трикстерів, бунтівників, представників егалітарної стихії та «аристократів духу», духовних

подвижників, близьких до них іконографічних, зразково-ідилічних образів (Маруся з однойменної повісті Г. Квітки-Основ'яненка), приречених на абсурдне існування архетипних фігур, змальованих в есе «Міф про Сізіфа» А. Камю, які шукають істину, обстоюють ціннісні орієнтації, перебувають у постійному становленні, прагнуть «пережити фабулзм життя» (М. Бахтін). Проте, за спостереженням Ю. Габерманса, інструментальний вплив таких П. на читачів певної доби поступається комунікативному чиннику з настановами на взаєморозуміння, тому часто героїв із негативними характеристиками сприймають як позитивних (Люципер у поемі «Втрачений рай» Дж. Мільтона або Демон з однойменної поеми М. Лермонтова). П. диференціюють залежно від типу наративних структур. Існуючи на фабульному та дискурсивному рівнях, П. виконує відповідні функції дії та розповіді, постає знавцем розв'язки у випадках завершеної композиції твору. Він набуває ролі актора при повному фінальному чи нефінальному дієзисі, сприймається як факт структури тексту, у якому не може бути ні головним, ні другорядним. Коли ж образ безпосередньо виражає авторські ідеї, моральні чесноти, його вважають іманентним, «прояснювальною» інстанцією. Цю тезу доводить Вікторія Сірук у кандидатській дисертації «Наративні структури в українській новелістиці 80—90-х років ХХ ст. (типологія та внутрішньотекстові моделі)», аналізуючи українську новелістику наприкінці ХХ ст., у багатьох квазіісторіях якої з'явився «мерехтливий» П. як об'єкт розповіді. Між письменником та змальованим у його творі П., що немовби втілює авторську концепцію, незважаючи на ставлення до нього автора (товариське, відчужене або нейтральне), виникає дистанція, хоч трапляються випадки взаємозаміщення, уподібнення, які аналізував М. Бахтін («Естетика художньої творчості», 1986). Проблеми діалогу між автором і П. присвячена робота «Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі (90-ті роки ХХ ст.)» (2004) Олени Поліщук.

Персонаж кутá збору (франц. *personnage*, від лат. *persona*: особа) — див.: **Фокалізатор**.

Персонажі літературні у пам'ятниках (франц. *personnage*, від лат. *persona*: особа) — скульптурні зображення літературних героїв, що можуть становити окрему фігуру, їх групу, елемент пам'ятника письменнику. Поширені пам'ятники епічним та легендарним героям: Кию, Шеку, Хориву та їх сестрі Либідь у Києві (композиція «Засновники Києва» В. Бородея), Давиду Сасунському у Єревані (робота Е. Кочара), Вільгельму Телю, який веде за руку сина, в Альтдорфі швейцарського кантона Урі (робота Р. Кіслінга), Робіну Гуду у Ноттінгемі (робота Дж. Вудфорда), Тілю Уленшпігелю у Брауншвейзі (робота А. Крамера) та ін. Часто зображують персонажів художніх творів: відлита з бронзи Е. Еріксоном і розташована біля входу у Копенгагенський порт Русалочка з казки Г.-К. Андерсена, зведений Г. Фремптоном у центрі Кенсінгтонського саду в Лондоні Пітер Пен з однойменного твору Дж. Баррі, Піноккіо з казки К. Коллоді (Лоренціні) у Коллоді, рідному місті письменника (створений скульптором Е. Греко тощо), пам'ятник Фаусту і Мефістофелю в Лейпцигу перед «Авебахівським шинком» (М. Молітор), Тому Сойєру та Геку Фінну в американському містечку Ганібал

(Т. Гіббарт), Полю та Вірніні з однойменного роману Ж. А. Бернардена де Сент-П'єра на острові Маврикій (М. Д'Епіне), композиція «Бабуся з онуками» з повісті Божени Немцова «Бабуся» у селі Ратоборжиці (О. Гутфрайнд) та ін. Інколи до пам'ятника автору додають зображення його персонажів: М. де Сервантес із Дон-Кіхотом та Санча Пансою в Мадриді (скульптор Л. К. Валера, архітектор Р. М. Сапатеро), В. Шекспір в оточенні Гамлета, принца Гаррі, Джона Фальстафа та леді Макбет у Стратфорді (проект Р. Гавера), Ж. Лафонтен з Вороном, Лисицею, двома Голубами та Левом у Парижі (скульптори Ж. А. Дюмьлатр, М. Дюкрос), Ш. де Костер з Тілем Уленшпігелем та Неле у бельгійському місті Іксель (скульптор Ш. Самюель), Ч. Діккенс, який розмовляє з маленькою Неллі — героїнею твору «Лавка старожитностей» у філадельфійському дитячому Кларкпарку (скульптор В. Е. Елуел), Т. Шевченко з шістнадцятьма персонажами поем «Гайдамаки», «Катерина» та ін., що належить скульптору Й. Лонгбарду (споруджений у 1935 у Харкові). Зразком пам'ятника з барельєфом є зображення М. Гоголя у Москві (проект Н. Андреева), на якому письменник оточений яскравими персонажами «Вечорів на хуторі біля Диканьки», «Петербурзьких повістей» та «Мертвих душ». Так само на постаменті пам'ятника І. Котляревському барельєфи відтворюють сюжети «Енеїди», «Наталки Полтавки» та «Москаля-чарівника». До П. л. у п. належать також художньо-меморіальні комплекси, як-от «Стежка І. Франка», яку створили в 1981 у Нагуєвичах студенти Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва С. Мигай, А. Сухорський, Я. Дмухновський та ін.

Персонажна наративна ситуація (франц. *personnage*, від лат. *persona*: особа, англ. *narrative: оповідь*, франц. *situation*, від лат. *situs: становлице*) — одна з трьох наративних ситуацій поряд з авторською та першоособовою, що розкриває події з погляду третьоособового персонажа — внутрішнього фокалізатора чи медіума. Оповідач зазвичай прихований, що зумовлює припущення про його відсутність у П. н. с. і застосування поняття «гетеродієгетичний прихований наратор», тому відповідником такої ситуації вважають гетеродієгетичну розповідь, поєднану з домінують внутрішньою фокалізацією. Наратив часто починається з середини, має затриману чи ледь окреслену експозицію, висвітлюючи події через внутрішній зір героя, що притаманне оповіданню «В дорозі» М. Коцюбинського чи роману «Сад Гетсиманський» І. Багряного. Інколи П. н. с. відтворює події на підставі суб'єктивної рецепції героїв, що видається реалістичнішим, ніж висловлення всевідного, об'єктивного оповідача.

Персоналізм (лат. *persona*: особа) — визначення особистості та духовних цінностей як найвищого сенсу культури; термін Ф. Шлейєрмахера («Слово про релігію до освічених людей, які її знають», 1799). Поняття апробували Ф. Якобі, А. Олкотт, Ш. Ренув'є, Л. Прат. Концепцію морального П. розробив М. Шеллер («Формалізм та матеріальна етика цінностей», 1921), її доповнили критичний П. (В. Штерн) і теологічна етика (Г. Тілліке), що здійснювала аналіз та критику антропології Г.-В. Лейбніца, Й.-Г. Фіхте, Й.-В. Гете, гносеології І. Канта, психологічних та педагогічних уявлень. Першорядного значення П. надавав творчому потенціалу індивіда, закладеному в його здібнос-

тях і талантах З огляду на це особистісний метод був визначний універсальним знаряддям достеменного розуміння людини, її реального та уявного життя Американські дослідники (Б П Боун, Дж Гаусон, Р Флюеллінг, Е Брайтмен та ін) вважали особистість неповторною, унікальною, спрямованою на створення особливого світу Історія людства вони тлумачили як процес розвитку неперепутаних постатей, які поривалися до єднання з Богом, особистої свободи, гармонії, що була наслідком морального самовдосконалення Натомість представники французького П (Е Муньє, Ж Лакруа, Д де Ружмон та ін) розглядали особистість у контексті цивілізації Подібні проблеми цікавили й представників екзистенціалізму Різні тенденції П висвітлювали особистість в аспекті екстеріоризації (спрямованості на довкілля), інтеріоризації (самозакріплення), що були взаємопов'язаними, охопленими потоком трансцендентування, зорієнтованими на вищі аксіологічні рівні, красу, добро, благо Аспект трансцендентності виявився синтезом тенденцій П Вони спрямовували християн на активний діалог із сучасністю, на формування світу за критеріями достеменного гуманізму, коли визначальною цінністю проголошувалася конкретна людина, яка віднаходить мету в собі і водночас у всіх, а зустріч Я з іншим призводить до сплукання споріднених душ Товариство особистостей з доброзичливими стосунками протистоїть безживним схемам суспільства та цивілізації П спирається на естетику, апелює до художньої творчості Його концептуальні положення суголосні ідейно-естетичним пошукам письменства, зокрема модерністів, перейнятих осмисленням індивідуального прояву сутності людини

Персоніфікація (*лат persona* особа і *ficatio*, від *facio* роблю) — різновид метафори, на дання пред-метам чи явищам людських рис

Цей лис живий У нього добрі очі
Шумлять вітри у нього в голові []

(Ліна Костенко)

П репрезентують антропоморфізм та анімізм, її традиція, закоринена у народному світосприйнятті, у міфах, що збереглися як міфологеми, видозмінюється в індивідуальному стилі конкретного автора «Оброслий мохом лис учений / поетису для кленів склав» (Б-І Антонич) Іноді П є основою ліричного сюжету

Стомився день,
Облишив косовицю,
Дмухнув на сонце,
Заморочив лис,
Узяв на плечі
Хмару-луховицю
Та й рушив спати
На небесний виз [] (І Вирган)

В аналітичний психології П є спрямуванням психічних змістів певного індивіда на предмет і явища, відмінні від нього, незалежні від Его, що проявляється у «спиритичних проявах автоматичного письма» чи в галюцинаціях, несвідомій, притаманній первісним спільнотам ідентифікації з довкіллям (К-Г Юнг) Найчастіше П притаманна Тіні, Самості, Великій Матері, Мудрецю, анімі, анімусу тощо

Перформанс, або **Перформенс арт** (*англ performance art*), — традиційний театр візуального мистецтва, течія спочатку у французькому театрі, а з 60-х

ХХ ст — у світовому У вистави П об'єднують сцену, танець, відео, поезію, кінематографію, для відбування не на кону, а в музеї чи в картинній галереї, де полотна сприймаються як необхідні декорації З огляду постмодернізму, П трактований як альтернатива і заперечення китчу намагання письменника вийти за межі маскульності, ринкових інтересів, спираючись на процесуальність, а не на зоровий ефект, провадити гру з правилами канону, аби зруйнувати їх, звільнитися від художнього нормативу П, будучи гіпертекстом, змінює реакцію реципієнта, забезпечує розмивання ознак оригіналу і копії, вихід у ситуацію геппенінгу, спрямовується, за спостереженням Тамари Гундорової, на «виявлення нової комунікації через мистецький акт» Можливості П використали поети Бу-Ба-Бу у своїй поезіопері «Імперіал “Крайслер”»

Перформатив — написаний чи виголошений вислів (обцянка, запевнення, рішення тощо), спрямований на дію, а не на говоріння П називають й імпліцитні, первинні вирази, що позбавлені будь-яких обцянок, але називають певний акт Поняття запровадив Д Остін

Перформативна поведінка — обґрунтування своєрідності акторської гри у постмодерністських виставах, що полягає в особливій поведінці на сцені, відмінній від повсякденної, спрямованій на витворення ефекту театральності, термін англійського театрознавця С Мелроуза Італійські дослідники Е Барба, Н Саварезе («Анатомія актора Словник театральної антропології», 1985) вбачають у П п зрушення від мінімального використання енергії у побуті до максимального у перформансі, коли її рівень підвищується завдяки м'язовій роботі натренованого актора, виступаючої дією, а не психологізмом, інтеріоризацією С Мелроуза наполягав на потребі вироблення теорії потенційного значення артикуляції, яка б відривала у тілах виконавців, резонувала в аудиторії, перетворюючи кожного глядача в учасника вистави

Перформанція — за А Ж Греймасом, нарративна програма компетентного індивіда, що представляє знання справ і сягає верхнього рівня співвідношень (кон'юнкції) між суб'єктом та об'єктом

Перцепційний кут збору (*лат perceptio* сприймання) — фізичне сприйняття ситуації та події, яке сприяє їх розумінню

«Перша ластівка» — альманах молодих українських письменників на межі ХІХ—ХХ ст (Херсон, 1905), упорядкований М Чернявським До видання увійшли твори М Чернявського, В Пачовського, П Карманського, О Луцького, П Капельгородського, В Бирчака, Ю Будяка, О Дафне-Гедеренка (псевдонім О Плюща), М Домонтовича (псевдонім М Злобинця), Арсена Згоди (псевдонім А Баккальського), П Тенянка, І Тарасенка (псевдонім О Савича) та ін

«Перший внобі» — альманах (1887) на 463 сторінки, виданий Товариством руських жінок в упорядкуванні Наталі Кобринської та Олени Пчілки за сприяння І Франка, який привітав появу видання статтею «*Ruskie album kobiese*», надрукованою в журналі «*Ruch*» (1887) В інших публікаціях («Українська альманахова література») він оцінював альманах як «першу цього роду книжку в українській літературі, що є явищем важливим і симптоматичним», вважав його цінним для національної культури та відродження «П в» відкривався «Переднім словом

до альманаху» Наталі Кобринської, яка наголосила, що «жіноцтво наше на цілм просторі широкої Русі-України почулося до свого існування народного, що інтелігентна жінка наша почулася рівночасно русинкою і чоловіком, упринулася о свої права національні і громадські» Його зміст утворювали твори сімнадцяти жінок-письмениць, які належали до різних соціальних груп (Наталія Кобринська, Софія Окунеська, Олена Пчілка, Анна Павлик, Євгенія Ярошинська, Уляна Кравченко, Клементина Попович, Михайлина Рошкевич, Олена Грицай, Дніпрова Чайка, Людмила Старицька, Леся Українка, Ольга Франко та ін.) Був надрукований некролог про «щирю лікарку» К Кара-синську-Троїцьку, що стала, очевидно, прообразом Люби Малиновської з повісті «Товаришки» Олени Пчілки Емансипантський пафос альманаху викликав полеміку, що спалахнула між редактором журналу «Зоря» Г Цеглинським (упереджена рецепція переважно оповідання «Пані Шуминська») та Наталею Кобринською («Відповідь на критику жіночого альманаху в «Зорі» з р 1887»)

Першодрук (*lat editio princeps, нм Erstaussgabe, Erstdruck, англ first printing, франц premiere publicator, польсь pierwodruk, рос первое печатное издание*) — умовна назва першої друкованої книги, яка започаткувала книгодрукування у певній країні Вважається, що П з'явилися завдяки Йогану Гуттенбергу з Майнца, який у 1394—99 сконструював у Страсбурзі пристрій для вилівання літер і вдосконалив друкарський прес Він видав низку книг, серед яких відом «Донати» (посібники з латинської граматики Е Доната), календарі, сорокадвохрядкова Біблія обсягом 641 сторінка (1455), «Фрагмент про Страшний суд», основою якого стала рукописна «Сивіллина книга» (1360), кілька випусків «Астрологічного календаря», енциклопедія «Католікон», написана генуїцем Дж Бальбою (XIII ст), тощо У 1458 з'являється його двотомна тридцятишестирядкова Біблія (очевидно, у Бамберзі) На Сході першу спробу друкування із рухомими ієрогліфами здійснив китайський винахідник Бі Шен (50—60-ті XI ст), спосіб якого поширився на його батьківщині і в сусідніх країнах, зокрема Кореї (XIV ст) Одним із перших друкарів Європи гіпотетично є Прокопій Вальдфегель із Праги, який у 1444—46 у французькому місті Авіньон розпочав друкувати книги Відомим був голландець Лауренс Янезон Костер (1405—84), засновник своєї друкарні у Гарлемі (1440), згаданий у «Батавії» (1588) Адріана де Йонге, у писаннях гуманіста Я Ван Цурена, у дослідженнях Г Цедлера («Від Костера до Гуттенберга», 1921) Справу Й Гуттенберга продовжив П Шеффер, який опублікував «Майнцький псалтир» (1457) у друкарні А Фуста Перші книги, друковані набірними літерами у період 1440—1500, а в слов'янських країнах — до 1600, поширені у європейських країнах, називають інкунабулами Їх налічують до шести тисяч Найбільше друкарень у той час було в Німеччині (201), найменше — в Англії (12) Одним із центрів тогочасного книгодрукування з кінця XV ст вважається італійська Венеція, де в 1469 встановили перший прес, а до 1500 з'явилось до чотирьохсот друкарів, найвідомішими з яких були брати Йоган та Вінделін Спри, які тільки за 1476 опублікували сімнадцять книг, зокрема «Божественну комедію» Данте Аліґ'єрі та «Сонети» Ф Петрарки Церква не сприйняла тако-

го починання, тому в багатьох країнах Європи, за спостереженням М Тимошика, П опинилися під забороною та переслідувалися В Україні книгодрукування розвивається у XV ст О Мацюк у праці «Чи було книгодрукування на Україні до Івана Федорова?» (1968) на підставі аналізу двох документів, знайдених у Центральному державному історичному архіві Львова, з'ясував, що вони надруковані латиною в 1460 у Львові і до появи одного з них був причетний Степан Дропан Засновником українського та східнослов'янського П на основі кириличного абетки був, на думку Д Антоновича, О Лотоцького, І Опенка, Швайпольт Фюль (ймовірно, Святополк Хвиля), який опублікував у 1491 «Октоїх», «Трюдь цвітну», «Часослов» і недатовану «Трюдь постну» Другим першодрукарем вважають білоруса Франциска Скорину (прибл 1490—1551), завдяки зусиллям якого у Празі (1517) з'явилися «Псалтир», «[Книга] Іова», «Притчі Соломона», «Ісус Сирахів», у Вільні (прибл 1522) — «Мала подорожня книжниця», згодом «Апостол» У датованому 1826 інвентарі книг Словинського монастиря неподалік Львова зафіксована низка П книжною українською мовою «Новий тестамент» почавського видання (1511), «Трюдін» київського видання (1527), «Трюдін» київського видання (1542), «Анфологон» львівського видання (1542), «Служебник» львівського видання (1546), «Епистоляріон, або Апостол» львівського видання (1566) Досвід своїх попередників використав Іван Федорович (Федоров, прибл 1510—85), який зазнав переслідувань у Московщині (тут видав лише «Апостол» у 1564 та два «Часовники», 1565) і перебрався до Великого князівства Литовського, потім до Львова та Острога, де поновив руські друкарні, опублікував за допомогою Петра Мстиславця «Євангеліє учительне» (Заблудів, 1569), «Псалтир із Часословцем» (Заблудів, 1570), знаменитий «Апостол» (Львів, 1564) та «Буквар» (Львів, 1574) Збереглися також вилненське видання Петра Мстиславця «Четверосангеліє» (1575), «Псалтир» (1576) Книги кирилицею з'являлися також у Венеції (1493), чорногорській Цетині (1495), Румунії та Молдавії До П належать і книжки, що поширювалися завдяки представникам Балабанового гуртка у друкарні Києво-Печерського лаври П використовується також на позначення вперше видрукованого твору (книга, брошура, стаття) Виникнення і поширення європейських та українських П досліджували О Лотоцький («Українське друковане слово»), М Тимошик («Концепція виникнення і розвитку українського друкованого слова», 1994), П Попов («Друкарство його початок і поширення в Європі», 1995), Л Владимиров («Загальна історія книги Давній Світ, Середньовіччя, Відродження», 1988), С Срополж («Швайпольт Фюль — перший друкар слов'янських кирилических книг», 1943), Я Запаско, О Мацюк, В Стеценко («Початки українського друкарства», 2000), О Орос («Грушевський монастир і початки кирилического слов'янського книгодрукування», 2001) тощо Див Стародрук.

Першоособова наративна ситуація (*англ narrative povodiv і франц situation, від lat situs становище*) — ситуація, яку застосовував Ф Штанцель поряд із авторською та персонажною для характеристики оповідача, що бере участь у зображуваних ним подіях, наприклад у повісті Т Шевченка «Художник» чи у романі В Домонтовича «Дівчинка з ведмедиком»

Першоособбвий наратів (англ. *narrative: opovідь*) — розповідь, в якій наратор постає персонажем-Я (повість «Інстутка» Марка Вовчка).

Пестушки — пестливі пісні для дітей («Ладіладусі», «Сорока-білобока»), співаючи яких, дорослі граються з малям.

Петит (франц. *petit: маленький*) — друкарський шрифт розміром (кеглем) вісім пунктів, або 3 мм, використований для складання основного тексту довідкових видань, додаткових текстів (примітки, зноски) у статтях, журналах, збірниках, книгах.

Петітіо (лат. *petitio, від peto: прошу*) — колективне прохання, клопотання, звернення до державних керівних установ, що має письмову форму, іноді набуває вигляду протесту. Її були колективні листи української творчої інтелігенції другої половини 60-х ХХ ст., спричинені репресіями радянської влади.

Петраркізм — стильова тенденція західноєвропейської лірики доби Ренесансу, класицизму та бароко, започаткована Ф. Петраркою (1304—74), для якої були характерні ідеалізація коханої жінки, відображення сердечних, здебільшого платонічних переживань, невіддільних від страждання, осмислення суперечливостей людської природи, емпіричного світосприйняття та християнського спиритуалізму, трагізм протистояння життя і смерті, драма душевного світу людини. Поети свідомо наслідували окремі мотиви, формули, модель неподіленого кохання Ф. Петрарки, зокрема його два цикли сонетів «Канцоньєре» («На життя мадонни Лаури», «На смерть мадонни Лаури»), написаних у 1373—74. Душевні пориви вони ототожнювали з поетичною славою: *Лаура* асоціювалася з *лавром*. Її називають другою після творчості тубадурів, мінезингерів та поезії *dolce stil nuovo* хвилю еротичної лірики, в якій екзистенційні проблеми буття тлумачились у контексті високої любові та шляхетного артистизму. Душевні переживання поставали як нескінченні насолоди і страждання, життя і смерть. Домінантний символ вогню та асоційовані з ним міфологеми саламандри, Фенікса, Ікара, Фаєтона набували креативного значення. Особливо важливою вважалася синестезія, поєднання стихій вогню та води, що символізувало любовне горіння та крижане серце жінки, якому недостатні щирі почуття. Любовні переживання розгортались у напруженні опозицій: *страх* — *надія*, *пристрасть* — *сум*, *день* — *ніч* тощо. Частина поезій Ф. Петрарки має ознаки неоплатонізму, за яким земна любов окреслена через безперервне змагання людини з собою, що після її смерті поступається вічній любові, яка провадить закоханого через споглядання коханої жінки та божественної істини, яку вона відображала. Отже, любов трактується як вічний рушій світобудови, набуває вигляду платонічної. Попри обмеженість тематики, П. приваблював відтворенням досконалої краси та гармонії, формальної довершеності і духовних осяянь, витонченістю відгранованого сонета. У його межах творили новолатинські поети Я. Саннадзаро, М. Моррул, А. Наваджеро, Ю. Ц. Скалігер та ін., які часто використовували у своїх творах яскраві образи Ф. Петрарки, зокрема жіночого портрета, що невдовзі перетворилися на образне кліше: *сонце*, *зорі*, *троянда*, *гвоздика*, *волосся мов золото*, *зуби мов перлини*, *губи мов корали* тощо. П. став універсальною мовою європейської лірики, що засвідчила творчість Дж. Боккаччо, Ч. Ріначч

чіні, Р. да Баттіфолле, М. М. Боярдо, А. Поліціано, Л. Аріосто, Дж. Делла Каза, Мікеланджело, Дж. Гуїдиччоні, А. Каро, Г. де Тарсія, Л. Тансілло, Т. Тассо, Гаспара Стампа, Вікторія Колонна, Дж. Маріно та ін. П. Вембо обґрунтував закономірність П. у трактаті «Диалог у прозі про народну мову», висвітлив своє бачення платонічної любові в «Азоланських бесідах» (1505), навів приклади віршів цієї стильової тенденції, яка набула елітарних та філософських ознак. П. поширився в інших європейських літературах, зумовивши появу зустрічних хвиль, зокрема в іспанській (маркіз І де Сантільяна, Х. Боска Альмогавер, Г. де ла Вега, Лопе де Вега, Л. де Гонгора-і-Арготе, Ф. де Кеведо), у французькій (К. Маро, М. де Сен-Желе, представники ліонського гуртка, «Плеяди»), в англійській (Т. Вайєтт, Е. Спенсер, Ф. Сідні, В. Шекспір, поети метафізичної школи), у німецькій (М. Опіц, П. Флемінг, А. Гріфіус), у португальській (Л. Камоенс). Існувала навіть школа П., заснована у 30-ті ХVІ ст. Х. Боска Альмогавером. П. позначився й на доробку поета з Дубровника Джорже Држича. З'явилися й містифікації, пов'язані з постагтю Ф. Петрарки. Зокрема, М. Сев-немовби знайшов могилу Лаури й видав після цього збірку «Делія» (1544). Відомі були імітації окремих мотивів лірики Ф. Петрарки. Так, римський сенатор Дж. де Конті був автором 150 сонетів («Прекрасна рука»), зразками для яких стали так звані рукавичкові сонети «Канцоньєре» (СХСІХ—ССІ); канонік Р. Росселі написав шістьдесят сонетів, присвячених донні Оретті, ім'я якої було закодоване в анаграми. Розквіт П. пов'язують із творчістю палацових неаполітанських поетів початку ХVІ ст., які наслідували формальні ознаки лірики Ф. Петрарки: Б. Карітео, С. д'Аквілла, А. Тебальдео та ін. Цей напрям невдовзі зазнав кризи, викликав хвилю антипетраркізму, яка заперечувала, іноді епатувала гіпертрофоване емоційне та формальне образотворення. Так, Ф. Берні, Н. Франко, Ц. Скроффа почали звеличувати нічний горщик, власну бороду тощо. З'явилися також еротично-еретичні пасквілади П. Аретіно. Окремі ознаки П. притаманні творчості Ф. де Еррера, Ф. Альф'єрі, Дж. Леопарді. Відгомін стильової тенденції спостерігався в українській ліриці, зокрема у творчості В. Союрю, В. Свідзінського.

Петрівчанські пісні — ліричні пісні, які виконують під час Петрівського посту, на п'ятий день після Івана Купала; мають ознаки елегійності. Тематично їх розмежовують на дівочий цикл, близький до весільних пісень, в якому оспівуються любов дівчини до коханого, побачення з ним, заборона матір'ю таких зустрічей, прощання з батьками та юністю («Ой ти, Петрівка петрівчана», «Ой, мала нічка-петрівчана»); жіночий цикл, який засвідчує нелегку долю молодої жінки в родині чоловіка («Ой, вийшла мати невістки зганяти», «Не співайте, та півники»); гумористичний цикл, у творах якого дівчата беруть на глузи вади залицяльників («Ой чие це жито під гору не жате?»). Часто у П. п. висловлюється жаль за минулістю любовних побачень та освідчень:

Ой петрівочка минається,
Сива зозуля ховається.
Ой у садочок під листочок,
Під хрещатий барвіночок,
Під пахучий васильочок,
Під зелену діброву,

Де парубки збираються —
Там їх скрипочки валяються,
Де дівочки збираються —
Там васильочки валяються

П п білорусів часто мнорні, інколи різняться від купальських лише деякими словами «Іванова нічка маленька» — «Пятрова нічка маленька» Співаючи їх, дівчата обмінюються прикрасами, ворожать, а жінки здійснюють обряд кумування

Петрòглифи (грец *petros* камінь і *glyphè* різьблення) — давні зображення на скелях, каменях, стінах печер, що дають інформацію для вивчення давнього господарства, побуту, культури, а також міфів, закарбованих малюнковим чи символічно-графічним письмом

Петрушка — пальчаткова лялька, яку використовували в російській ляльковій комедії, зафіксованій у 1636 у Москові Адамом Олеарієм За аналогією так називають народну комедію, відому не лише на території Росії, а й на півночі України Вистави зазвичай розігрували ляльковод та музикант Театр складався із легкої ширми, ящика з сімома-двадцятьма ляльками, катеринки, дрібної бутафорії (палиці, мтіли тощо) Імпровізована вистава мала комічний або сатиричний характер, містила музичні вставки, сценки нанизувалися одна на одну, завершуючись посоромленням, вигнанням чи навіть убивством лиходійця

П'єса (франц *pièce* частина, шматок) — різновид драми, призначений для сценічного втілення або читання, в основу якого покладено конфлікт, інколи серйозні перипетії («Кассандра» Лесі Українки, «Патетична соната» М Куліша тощо), поєднаня кількох жанрів («Фортеця» Кобо Абе, «Контракт» С Мрожежа та ін) Обґрунтована Аристотелем («Поетика», V та XVIII розділи), Н Буало («Послання VII Расіну»), Г-Е Лессенгом («Лаокоон», «Гамбурзька драматургія»), Й-В Гете («Веймарський палацовий театр») Інколи П називають лише певний драматичний жанр — драму, трагедію, комедію тощо У сучасній драматургії розрізняють П дидактичні, історичні, народні, німі, притчеві, хореографічні, одноактні, проблемні, програмові, медитативні, плаща і шпаги В Герасимчук запропонував свій варіант тематичної, невеликої за обсягом П («П'єси про великих», 2003), побудованої переважно на сценах («Поет і король, або кончина Мольєра», «Цикута для Сократа», «Душа в огні» тощо), зрідка — на актах, як-от драма на дві дії «Андрей Шептицький» Один із різновидів П (музично-сценічний) призначений для постановки в оперних, оперетних театрах, театрах музичної комедії, дитячих музичних театрах У XX ст, зокрема у творах Е Йонеско («Стильці»), Ж Жене («Служниці»), С Беккета («Театр І»), П немовби виходила за межі драматичного роду шляхом посилення у ній епічної стихії, що притлумлювала дію та діалог, поставала як лаконічні замальовки життя Поняттю «П» у XIX ст надавалося особливого значення, відмінного від жанрового канону, коли йшлося про ліричний вірш так І Франко назвав VI та VIII вірші з циклу «Подорож до моря» Лесі Українки П застосовують і щодо невеликих за обсягом музичних творів (вальси, полонези, мазурки Ф Шопена, «Марш дерев'яних солдатиків» П Чайковського, «Пісня без слів» Ф Мендельсона, «П'єси-фантазії» Р Шумана та ін)

П'єса-казка (франц *pièce* частина, шматок) — різновид драматургії, який за змістом і формою належить до драм для дітей Жанр відомий здавна у світовій театральній практиці, в Україні використовується з XVIII ст В його основу покладені казкові фабули, легенди, розповіді про героїчні, фантастичні, авантюрні пригоди, часто ролі дійових осіб виконують птахи, звірі, рослини Українські П-к писали М Лисенко, Олена Пчілка, М Кропивницький, С Васильченко, О Олесь, І Кочерга, Наталя Забіла, А Шиян, В Нестайко, В Фольварочний, Я Стельмах та ін

П'єса-прислів'я (франц *proverbe* драматична) — драматичний твір, здебільшого комедія, написаний за прислів'ям, заснований у французьких салонах XVII ст Спершу П-п була призначена для домашнього театру, мала форму шаради, яку musli декорувати глядачі Зазвичай П-п були одноактниками Зверталися до цього жанру Ш Коле Т Леклерк, Г де Латуш, барон Редерер Були популярними твори О Фейє («Сцени та прислів'я», 1851), А де Мюссе («Коханням не жартують», 1834, «Ні в чому не слід зарікатися», 1836, «Комедії та прислів'я», 1853), О Островського («Не у свої сани не сідай», 1853, «Бідність не порок», 1854, «Не так живи, як хочеться», 1855, «Свої собаки гризуться, чужий не мшайся», 1861, «На всякого мудреця достатньо простоти», 1868, «Правда — добре, а щастя — краще», 1877), І Кропивницького («Доки сонце зійде, роса очі виїсть», 1883, «Де зерно, там і полова», 1888)

Пильне прочитання (англ *close reading*) — методика роботи з текстом, апробована «новою критикою», що полягає у фокусуванні уваги на творі без урахування інших літературних та позалітературних фактів Ідеальним читачем, за методикою П п, вважається внутрішньо сконцентрований критик, зосереджений на структурі твору При цьому текст постає як автономний, цілісний, замкнений у своєму просторі об'єкт Парафразування не визнається еквівалентним поетичному значенню Цілісність структури тексту полягає у гармонійному поєднанні її складників, зокрема багатозначної семантики, метафоричності й емоційності літературної мови П п не потребує знання іншого контексту, крім безпосередньо даного, зобов'язує реципієнта бути уважним до нюансів тексту задля виявлення різноманітності й складності твору Проблема адекватності читання розглядали А Річардс («Принципи літературної критики», 1924, «Практична критика», 1929), У Емпсон («Сім типів двозначності», 1930), К Брукс та Р П Воррен («Розуміння поезії», 1928, «Розуміння прози», 1943)

Писабельний текст (лат *textum* тканина, зв'язок, будова) — множинний, відкритий текст, що, на відміну від читабельного тексту, не піддається декодуванню, не адаптований до усталених нормативів, писемно оформлений, але ще не прочитаний, оскільки зорієнтований на нестандартні наративи, побудовані поза логікою дії

Пісанка — одна з найдавніших форм українського народного мініатюрного розпису, пов'язана з весняними язичницькими ритуалами, із пізнішим запровадженням християнства Є елементом Великодніх свят, вважається символом засновника світу Рода, здатного перетворюватися на сокола, який тримає золоте яйце Перш П з орнаментом із жовтих, іноді жовто-зелених фігурних дужок чи спіралеподібних елементів

дбних чорних смужок знаходять у язичницьких похованнях трипільської культури, у північних курганах праукраїнської доби За доби Київської Русі стали з'являтися теракотові П з декоративним розписом Вони засвідчили неперервність традиції цього мініатюрного розпису, що зазнавав ідейної модифікації у межах православ'я, зберігаючи під його нашаруванням первинні символи На відміну від однобарвних яєць (крашанки) та їх різновидів (дряпанки, шкрябанки), присвячених Сонцю (червоний колір), Місяцю та зіркам (жовтий), небу (блакитний), весні (зелений), Матері-Землі (бронзовий), досвіткам та ночі до трьох півнів (чорний, надлений особливою магичною силою, спрямованою проти зла), П мають особливості розпису, змст і техніка якого зафіксована у дослідженні «Український рік у народних звичаях в історичному освітленні» (Торонто, 1962, Т 3) С Килимника При цьому використовують усю палітру кольорів та різні види орнаментів (геометричний, рослинний, тваринний, синтетичний) Глибинне прочитання сакральної семантики символів втрачене, нині здійснюють лише поверхове декодування цієї астральної знакової системи Найдавнішим знаком П вважають Сонце, символом якого були кінь, тринг, рожка, промені, восьмикутні зірки тощо Трикутник пов'язували зі стихіями води, повітря й вогню, спроектованими на стосунки матері, батька і дитини а сорок клинців-трикутників, кожен з яких позначає певне божество, пов'язане з рільничою культурою та родиною, вказують на життєвий шлях Дерево життя символізує основу світобудови Кружечки з рисочками асоціюються з сонцем та його променями, лісом-шумом, приходом весни З нею пов'язані також зображення птаха чи його елементів (око, крило, пр'я), тлумачені як обереги від лихих сил Використання знаків-символів рослинного світу (пишне колосся) мало на меті забезпечити гарний урожай Особливо шанувалося зображення «божого пташки» — бджоли, яка втілювала душі предків, таку П клали під перший вулик для доброго роіння Безкочечники, або кривульки, символізували нескінченність космосу, зміну пір року, ворота позначали міст між цим світом і потойбіччям, по якому новонароджені душі пересувалися з ірря, а померлі — з землі в ірря, пояси з дев'яти різнокольорових смуг, які малювали старі знахарки, були призначені для зняття «вроків» Біокремлювали яскраві дитячі П, пов'язані з продовженням роду, солярні молодечі, що є символами кохання, тому двичина дарувала їх обраному парубкові Бездітні жінки розмальовували дванадцять П квітами і роздавали їх дітям Знаки П тлумачать як пиктографічне письмо, що зберігає сакральну інформацію, зафіксовану в ментальній пам'яті народу, як знакову систему астрального мфу, не засвідченого писемними пам'ятками Тому П можна розглядати як еквівалент такої пам'ятки, а отже, і гіпотетичної літератури праукраїнської доби

Письмєннік (нім *Literat*, англ *man of letters*, франц *homme de lettres*, польсь *literat*, рос *писатель*, *литератор*), або **Літератор**, — автор художніх творів Розмежування діяльності П найчастіше відбувається за літературними родами, на підставі чого виділяють прозаиків, поетів, драматургів Часто при такій диференціації враховують жанрові уподобання автора, тому йдеться про поетів, байкарів, новелістів, повістярів, романістів, нарисовців, гумористів

та ін Тривалий час вважали, ніби П має виконувати виховні, гносеологічні функції «Парнасці» й модерністи обстоювали ідею його іманентного статусу, яка була прийнятнішою для творчості, адже обстоювалося право П розкрити можливості свого таланту, не враховуючи кон'юнктури На думку Гр Тютюнника, який спростовував споглядальницькі настанови творчості, П може постати на основі співпереживання доклялю Особливістю постаті українського П є те, що він розкриває можливості свого таланту і водночас мусить виконувати позалітературні функції у неструктурованій національній культурі

«Письмєнніки Буковіни» — хрестоматія у двох частинах (Чернівці, 2001, 2003), упорядкована Б Мельничуком та М Юрійчуком Видання містить фольклорні матеріали, статті про Ю Федьковича, О Поповича, О Маковея, С Яричевського, Дмитра Макогона, Євгенію Ярошинську, І Карбулицького, В Кобиланського, Д Загула, В Бабляка, С Будного, П Палія, В Фольварочного, Р Андрияшика, Марію Матіос, М Івасюка, В Кожелянка та ін

Письмб (нім *Schrift*, англ *writing*, франц *écriture*, польсь *pismo*, рос *письмо*) — штучно створена система фіксації мовлення, за допомогою графічних знаків якої передають інформацію на відстані і закріплюють її в часі Українська мова використовує звукове П, в якому звуку відповідає літера В інших мовах наявне буквене чи буквено-звукове Існує кілька етапів розвитку графічного письма пиктографічне (малюнкове), ідеографічне (графічний знак позначає поняття), ієрогліфічне (графічний знак є відповідником певного об'єкта), спрощення якого зумовило появу морфеграфічного (позначення морфем), консонантного, або квазіабеткового (буква позначає приголосний звук, а диакритичні знаки використовують для голосних), складового, або силабічного (графічний знак фіксує склад) письма Деякі дослідники, зокрема І Гельб, І Дьяконов, не вважають пиктографію П, а консонантний різновид тлумачать як його складник Не всі науковці визнають і морфеграфічний тип Сукупність букв фонографічного письма називається абеткою, в якій, крім літер, можуть використовуватися додаткові позначення диакритичні знаки, лігатури (последняні елементів двох букв, наприклад французьке æ) За доби неоліту (VIII—VII тис до н е) використовували синтетичну пиктографію на камені, дереві, глині тощо, її змінила ідеографія До ідеографічного П належать шумерське (IV—I тис до н е), еламське (III тис — IV ст до н е), єгипетське (III тис до н е — V ст н е), китайське (з середини II тис до н е), ацтекське (до XVI ст), майя (IV—XVI ст), не розшифровані донині пам'ятки острова Пасхи (XIV—XIX ст) Найдавнішим складовим П вважають шумерське (IV—III тис до н е) та аккадське, власне вавилоно-асирійське (від середини III тис до н е) яке мало вигляд клинопису, збереглося на глиняних табличках, вплинуло на еламське, гетське, урартське, протондійське У писемності майя також використовувались елементи складового П Однією з найдавніших ідеографічних систем, що еволюціонували до складового П, є відкрите наприкінці XIX ст критське з притаманними йому ієрогліфічним та лінійним різновидами У другій половині II тис до н е з єгипетських ієрогліфів сформувалася синайська (давньосемітська) складова система П, на основі якої виробилося

кілька форм фінкійського П Силабичним є також кипрське, біблоське, давньоіндійське деванагарі, скоропис ктатошті, ефіопське П Фінкійці (написи Агірама, Абдо, Шафатбаала, Асдрубаала тощо) користувалися 22 літерами на позначення приголосних, що виражали лексичне значення коренів голосних спочатку не відображали, але згодом фіксували їх за допомогою диакритичних знаків Рядки писали справа наліво На основі фінкійського П з'явилося чотири різновиди єврейське, сирійське, іранське та арабське Першим буквено-звуківим П було давньогрецьке, в якому букви, запозичені з фінкійської системи, стали використовуватись і для голосних Греки також змінили напрямок написання літер Класична давньогрецька абетка утвердилася в Афінах (403 до н е) Поруч із монументальним типом П розвивалися книжний унциальний, що у IV—V ст модифікувався у візантійський устав, а також скоропис Візантійське П відзначалося подлом літер на маюскульні (великі) та мінускульні (малі) На східногрецькій основі розвинулося коптське (християнсько-єгипетське) П, епископ Вульфил запровадив для вестготів готське, на західногрецькій основі з'явилося етрусське та латинське (найдавніший напис на золотий прящик із Пренеста, так звана пренестська фібула, межа VII—VI ст до н е) У латинському П поширилися унциал і новий римський курсив (III ст н е), спричинивши появу національних типів П у меринговій Галлії, вестготській Іспанії (VI—VII ст), а також каролінзького мінускула, який став основою готичного та гуманістичного П (Італія) Латинські графеми спочатку існували поряд із рунічним (германці), огамічним (ірландці) П, яке згодом остаточно витіснили з ужитку Свою абетку, запроваджену Месропом Маштоцем (405—406 н е), мають вірмени Деякі вчені припускають, що він міг бути засновником і грузинського П На основі східногрецького П була розроблена кирилиця, що мала 24 літери грецького походження А, В, Г, Д, Е, Є, З, Н, І, К, Л, М, Н, О, П, Р, С, Т, Ф, Х, Ѡ, Ѱ, ѱ, Ѵ, У В її складі було також дванадцять спеціальних знаків на позначення характерних звуків слов'янської фонетичної системи Б, Ж, С, Ч, Ї, Ш, Ъ, Ы, Ь, Ї, Ѧ (носовий Е), Ж (носовий О), а також лігатури для передавання послідовності приголосних Ш і Т Згодом з'явилися букви Ю, Я Динин точний склад кирилиці не з'ясований Ї поширення на території Київської Русі пов'язане з прийняттям християнства Ще не розв'язано питання про походження глаголиця, форма букв якої відмінна від кирилических за однакового складу абеток, порядку і значення літер Ї запроваджували в IX ст слов'янські просвітителі Кирило та Мефодій у Панноні і Моравії, Київській Русі, Болгарії, Сербії, Македонії, Румунії Глаголичне П використовували до 70-х XIX ст Графіка кирилиці змінювалася від уставу до півуставу та скоропису, остаточно оформилася у XIX ст Специфічне розуміння П обґрунтовують представники постмодернізму Концепція Ж Дерріда заперечує логоцентричну традицію від Платона до Ф де Соссюра, в якій визнано первинність усного мовлення і вторинність графічно фіксованого Мова уявляється як соціальний інститут, із яким узгоджують своє мовлення її носії Тому орієнтація на нормативність стає неминучою, набуває вигляду архіписьма, чи протописьма, яке стає основою мовлення та П у традиційному розумінні Йдеться не про граматичні правила

і їх порушення, не про знаки писемного тексту, а про доцільність у виборі означуваного, закріпленого відповідним означником Задля перегляду традиційного розуміння мовленнєвої практики Ж Дерріда запровадив граматику, тобто науку про П, і надав їй нового тлумачення на основі заперечення зв'язків логосу і голосу, єдності звука і значення У своїх міркуваннях він спирався на тези Ж Ж Руссо, за якими уявлення про вторинність П на протигагу усному мовленню засвідчує деградацію культури порівняно з природою Ж Дерріда окреслив можливість ототожнення знака П із власне знаком Задля цього слід було переглянути ідею зв'язку мови з людиною як її початком та джерелом, концепцію фоноцентризму З огляду на це П сприймають як «осереддя свободи між мовою та стилем» (Р Барт), між якими перебуває письменник Він та істина розмежовані низкою зафіксованих мовою посередників (differance), кожен з яких видається слідом попереднього сліду Важливою у граматиці є теза про те, що кожен писемний знак постає знаком знака, означником означуваного, ланкою-посередником у безмежному ланцюгу відсилань, що забезпечує постійну появу нових сенсів

Питальне речення — речення, що вживається для з'ясування нової інформації До граматичних засобів оформлення питальності належать питальна інтонація, порядок слів у реченні і питальні слова Різновидами П р є власне питальні речення (вимагають обов'язкової відповіді), питально-спонукальні (спонукають до дії, що виражається через питання), питально-риторичні (містять ствердження чи заперечення й не потребують відповіді)

Питально-відповідний перебіг думки — психологічний прийом розгортання тези, близький до діалогізму, коли автор чи наратор, розмовляючи або застосовуючи внутрішній монолог, розбудовує мовлення у вигляді питань і відповідей Такий прийом відомий здавна Його використовували Сократ, конфуціанці, буддисти, християнські проповідники та ін В українській літературі він характеризує філософські трактати і притчі Григорія Сковороди

Півверс (*грець versus* *повтор, поворот*) — обмежена цезурою половина віршового рядка, що має виразну інтонаційно-синтаксичну завершеність П симетричні, притаманні александрійському віршу (шість і шість складів), незначна різниця у кількості складів характерна для силабичного тринадцятискладника (шість і сім) чи п'ятистопного ямба (два і три) Інколи він може обриватися на місці цезури, як у випадку енкамбеману, який часто використовував Т Шевченко

Півустав — різновид кирилическої графіки, що поширився в XIII ст, зумовлений потребою прискореного писання Пов'язаний із другим південнослов'янським впливом, має два різновиди старший і молодший Від уставу, на основі якого сформувався, відрізняється меншою чіткістю начерку, спрощеним написанням літер, що мали нахил праворуч, більшою кількістю скорочених, позначуваних титлами слів, так званими силами, тобто знаками наголосу Вживався спочатку у ділових документах, поширився і в текстах інших стилів, наявний у «Хронографі» Костянтина Манассі (1345), Лаврентійському списку (1397), Палей (1477), Четв'ях-мінеях (1489) тощо На його основі було створено друкарський шрифт, що проіснував до XVIII ст

«Підвал» — окремо виділена нижня частина газетної сторінки Текст у «П» верстається у клькя, не менше трьох, колонок «П» може сягати 1/6 сторінки, обрмовуватися лнійками, мстити клькя матеріалю, окремі добірки, бути прикрашеним ілюстраціями

Підвєрстка — невеликий за обсягом текстовий чи ілюстративний матеріал у періодичному (неперіодичному) виданні, який додають до іншого матеріалу, завершуючи таким чином компонування сторінки, роздлу

Підгольсок — варіант основного наству, який виконується одночасно з ним, виконавець цього варіанта Терми музикознавства та фольклористики

Підзагольбок — другий заголовок, який вказує на додаткові семантичні особливості твору, доповнює чи підсилює основний заголовок Наприклад, П «Біля статуї Мірона» уточнює мотиви написання і зміст сонета «Бігун» Ж М де Ередя, П «Подія однієї ночі» — витворює ілюзію достовірного наративу в оповіданні «Божественна лжа» І Костецького Переважно застосовується для уточнення жанру твору, як-от «Лбрето опери на одну дію» вказує на жанрову специфіку драми «Фесько Андйбер» М Рильського

Підміна тези (лат *ignoratio elenchi*) — логічна помилка в доведенні, за якої різні за змістом поняття видаються за тотожні Тому під час доведення певної тези відбувається свідомий чи мимовільний перехід до аргументації іншого, аналогічного їй положення, але створюється ілюзія про підтвердження цієї самої тези До П т вдаються, коли не можуть відверто довести свою думку, а тому прагнуть відвернути від неї увагу опонента Цей прийом використовують і прихильники провокативного літературознавства його актуалізують під час дискусій, полемик, коли порушуються принципи еристики Тенденцію до П т спостерігали під час Літературної дискусії 1925—28 Інколи під час доведення дослідник виявляє, що обстоювана ним думка є П т Так, Ю Шерех, оголосивши кйвських «неокласиків» неокласицистами, не пояснив, як творчість цих поетів співвідноситься з цим стилем

Піднесене (нім *Erhabene*, англ, франц *sublime*, польсь *wznioslosc*, рос *возвышеніе*) — естетична категорія, різновид прекрасного, близька за значенням до величюого Поняття протилежне низькому, пов'язане зі спрямованістю вгору, до неба П відображає співвідношення в опозиціях великого і малого, значущого і незначного, сакрального і профанного, найповніше розкривається у міфах, де вищі сфери відводилися Богу, олімпійським богам, а нижчі відображали пекло, таргар тощо Термін «П» з'явився у риторичі пізньої античності для означення урочистого та значущого стилю мови Таке значення він мав у приписуваному Псевдо-Лонгину (І ст н е) трактаті «Про піднесене», який був присвячений критиці мовленнєвого формалізму риторя Цецилія Автор вказує на дотримання у мовленні п'яти необхідних засад здібності до піднесення думок і суджень, сили та натхненної пристрасті (пафосу), вміння складати потрібні риторичні фігури, використання благородних, багатих, витончених мовних зворотів, правильного, величюого поєднання цілого Якщо перші два компоненти він вважав природним обдаруванням, то три інші зумовлені навчанням і безперервним вдосконаленням майстерності Категорія П насамперед втілена у ліриці (поезії) як породженні благородної душі, що

черпає натхнення у вічних цінностях, любові, фантазії, а тому здатна адекватно осягнути мету людськюго поклонання та сутність свѣтубудови Завдяки пафосу вища природа душ, виходячи за обмеження буденності, віднаходить себе у вищих цінностях, розбудовує власний космос, єднає його складники у гармонійну цілісність, наповнює серця людей радістю життєдіння Йдеться про здатність завдяки емпатії впливати на довкльля, перебувати у стані творчого натхнення Переживання П вважається стражданням, суголосним пророцькюму стану пфії, устами якої промовляють боги Таке розуміння П за доби античності сприяло формуванню уявлення про мистецтво як про втілення ідеального змісту та іманентного буття, зумовило коригування поняття аристотельського мімезису, надавало можливості для розкриття ідеального змісту, активізувало осмислення самодостатньої онтологічної сутності Завдяки цьому проблема катарсису, яку в античній класиці розглядали піфагорійці, Платон, Аристотель, набула першорядного значення поруч із проблемою ідеалізації Особливо актуальною категорія П стала після запровадження християнства, коли індивід поривався до Бога, переживав осягання божественною першосутністю Наукове вивчення П розпочалося у XVIII ст, коли твір Псевдо-Лонгина було узято за основу критичної реценції Сильвейна («Трактат про піднесене», 1732) Він викликав зацікавлення Дж Аддисона, Д Юма, А Е К Шефцсбері, Дж Бейлі, міркування яких Е Берк узагальнив у праці «Філософські дослідження про походження наших ідей піднесеного і прекрасного» (1757) Поняття, використане під час кризи класицистичних нормативів, відображало порив до безкінечності, динамізму, прагнення творчої енергії реалізуватися у високому мистецтві, його пов'язували з талантом чи генієм Протиставлення П прекрасному усунув І Кант у праці «Критика здатності судження» (1790), довівши їх діалектичну єдність і відмінність якщо прекрасною властива досконала форма поза суб'єктом, то П може мститися ї у безформних предметах, є складником почуттів і помислів людини, виникає під час морального подолання перепон, тому пов'язане з етикою Йому, однак, на думку філософа, бракує об'єктивності П протистоїть логоцентризму, розкитує його нормативи своєю емоційністю, зумовлює конфліктну ситуацію З огляду на це волюві імперативи, приборкуючи силу природи, засвідчують високу етико-естетичну культуру, ознаки героїзму, тому в багатьох випадках П тлумачили як героїчне Ф Шіллер висвітлював амбівалентну природу П, що могла бути суб'єктом, здатним обмежувати людські чуттєві можливості, яку водночас перемагає розум, котрий утверджує свою свободу без жодних обмежень, вивисуючись над ними Амбівалентна інтерпретація категорії П панувала до середини ХХ ст У цей час ослабла віра у здатність розуму приборкати пристрасні людини, що зумовили дві світові війни, вивільнені атомної енергії та масове знищення людей тоталітарними режимами П почали сприймати як нескінченність, яку неможливо осмислити чи репрезентувати у мові Так, Ж Лютар («Уроки аналітики піднесеного», «Difference фрази в диспуті») відзначав, що судження про красу, доведене до граничюого вияву, перетворюється на П, постає difference, нерозв'язним конфліктом розуму та неприборканої уяви

Підпередовіця — різновид статті, в якому, як і в передовій статті, порушено важливу тему, конкретизовані висвітлювані в газеті актуальні питання

Підпільна література — художні твори, що задля уникнення цензури поширюються неофіційно В українському письменстві 60—80-х ХХ ст використовували тамвидав, тобто видання, які з'являлися за кордоном, і самвидав, або тиражування в Україні заборонених радянською владою творів Явище П л було притаманне й іншим літературам, зокрема періоду польського другого обігу

Підрядкове посилення — елемент бібліографічного апарату, використовуваний переважно в наукових виданнях виноска, розташована внизу сторінки під основним матеріалом Застосування П п пов'язане з потребою ознайомитися з назвою джерела, з якого узятий основний текст

Підрядник — підрядковий дослівний переклад твору з однієї мови на іншу із зазначенням віршового розміру, строфики, специфіки римування, що є першим етапом художнього, переважно поетичного перекладу П використував М Бажан, перекладаючи поему «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі, Д Павличко за допомогою П переклав лірику угорського поета Е Ади

Підсвідоме — небажані інстинкти, форми поведінки, витіснені зі свідомості, які постійно прориваються в неї, спричинюючи неврози, оскільки не відповідають вимогам соціального докльля та моральним нормативам Між свідомою й підсвідомою сферами психіки перебуває цензор, який перефільтрує потоки імпульсів П вважається важливим компонентом досвіду конкретного індивіда, входить до складу несвідомого, є джерелом лібдо, позначається на художній творчості Термін психоаналізу З Фрейда

Підспівувач — хорист у групі колядувальників, один із гурту з п'ятьох-десятьох осіб, які допомагали співати заспівувачу, голосно підхоплюючи приспів величальної пісні («Син Божий народився», «Святий вечір, добрий вечір» тощо)

Підтекст (лат *textus* тканина, зв'язок, будова) — прихований внутрішній зміст висловлювання, пов'язаний зі словесним формулюванням, наявність якого підтверджують жести, міміка, паузи П зумовлений деформуванням прямого значення семантичного поля під впливом контексту та позамовних чинників, зокрема відтвореною ситуації, позиції мовця, його комунікативної мети Інформація П будується за принципом семантичної двоплановості, коли основне смислове навантаження перекладено на другий план висловлення, виникає на основі здатності мовних одиниць виражати, крім основного значення, ще й додаткові смислові, стилістичні, емоційно-експресивні відтінки, викликати різні асоціації, зумовлені взаємодією з іншими мовними одиницями у структурі тексту П застосовують у розмовному («Такий розумецький, що дал нікуди»), публіцистичному, найчастіше в художньому стилях, коли приховану інформацію передають усі мовні одиниці (Т Шевченко «Од молдаванина до финна / На всіх язиках все мовчати, / Бо благоденствує»), фрагмент тексту (В Симоненко «На цвинтарі розстріляних лютей / Уже немає місця для могил»), весь твір («Жовтий князь» В Барки) П є обов'язковим елемен-

том тропів, становить основу жанрів байки, притчі, казки, загадки, прислів'я тощо, вживається як езопова мова, характерний для психологічної новели, психологічної драми, комедії, ліричних творів П притаманний усім періодам розвитку літератури Дефініцію поняття «П» подав М Метерлінк у статті «Трагізм повсякдення» (1896), назвавши його «другим діалогом», застосував як прийом у власних п'єсах У літературознавстві П використовували В Виноградов («Про художню прозу», 1930), В Гофман («Мова літератури», 1936), Лідія Гінзбург («Про лірику», 1964) На думку Е Хемінгуей, який порівнював літературний твір із айсбергом, автор «годен опустити чимало того, що йому відомо, і якщо він пише правдиво, читач відчує опущене так же виразно, як би про це мовив письменник» П може стати визначальним у певний період розвитку літератури, яскраво виражений у письменствах країн із тоталітарними режимами Так, за спогадами Михайлини Коцюбинської, рецепіенти-шестдесятники шукали у творах передусім П, який набував значення езопової мови Особливо важливий він у театральному мистецтві, розкриваючи специфічну семантику, виражену паузами, інтонацією, промовистими жестами, внутрішніми монологами К Станіславський вказував на П у драмах А Чехова («Чайка», «Дядя Ваня»), вважаючи, що «суть творчості — у підтексті Без нього слово безпорадне на сцені» У сценічному мистецтві розрізняють П головний ролі, психологічний, символічний Часто з його допомогою передають ідеї, поняття або переживання (драма «Мохноноге» В Винниченка)

Підхвát — різновид лексичного і мелодичного повтору, поширений переважно в псенній епічній та ліричній поезії, за якого слово чи словосполучення, завершуючи один віршовий рядок, є початком наступного, що розвиває думку попереднього Особливо поширений у фольклорних творах у формі лейтмотиву «Летів сокол, крилами брязнув до дуба, / До дуба, до дубового гиленька» О Веселовський, зважаючи на усний характер народної поезії, співвідносив П з анадиплосисом та паллогією, що засвідчували генетичну «антифонічність» піснi, її хорове начало» Термін «паллогія» застосовували у своїх посібниках В Сиповський, О Лобода, М Яковлев, П Богатирьов, Р Димитрієвич, Ф Миклошич, аналізуючи «Ілладу» Гомера Болгарський етномузикознавець Ст Джуджев видавав перевагу поняття «анадиплосис», Р Якобсон вважав його синонімом зіткнення, О Квятковський використував термін «акромнограма», О Бургардт (Юрій Клен), Й Храбак — «епанострофа»

Підшивка — номери газет, журналів, збірників, альманахів тощо, зібрані за певний період, розташовані у хронологічній послідовності

Пізнавальний репортаж (франц *reportage*, від англ *report* повідомляти) — різновид радіо-, телерепортажу, в якому подано своєрідну, нетипову інформацію (з віддаленого регіону країни, екзотичного краю, з місць археологічних розкопок тощо)

Піт, або **Пііта** (грец *ποιήτης*), — назва поета доби бароко Згодом цей термін набув жартівливого, іронічного значення, вказуючи на графоманство чи епгонство, поверхове версифікаторство, висміяні в епізоді опису пекла «Енеїди» І Котляревського

Сиділи там скучні піти,
Писарчуки поганих вірш []

Піітика — див.: **Поетика**.

Пікарескний роман (франц. *roman picaresque*, ісп. *novela picaresca*, нім. *Schelmenroman*, польс. *romans lotrzykowski*, рос. *плутовской роман*, від ісп. *pícaro: провідисвіт, шахрай, авантюрист*) — великий за обсягом епічний твір, головним героєм якого є спритний шукач пригод, авантюрист, аморальний волоцюга, слуга-пікаро, який часто міняє своїх господарів, кепкує з них, використовує просторічну, пейоративну лексику, тому комізм твору видається грубим. Близький до крутійського та авантюрного роману. Назва жанру походить від анонімної повісті «Ласарільо з Торреса, його повеніряння і пригоди», популярної в Іспанії у XVI ст. Згодом твір поширився в інших країнах Європи, зумовивши низку наслідувань.

Піктограма (грец. *pictus*: розмальований і *gramma*: риска, літера, написання) — малюнокве спрощене зображення предметів, понять, що в давнину заміняло слова. В. Старун робить спробу повернути П. до вживання, зокрема запроваджує її в зорову поезію як окремий жанр з метою активізувати первісне мислення, сягнути архетипних джерел трипільської культури.

Піктографія (лат. *pictus*: розмальований і грец. *graphō*: пишу) — перший етап розвитку графічного письма, на якому поняття схематично зображували у вигляді знаків, фігур чи малюнків. На основі П. сформувався ідеографічне письмо.

Пілігрім (старонім. *piligrim*, від італ. *pellegrino*, з лат. *peregrinus*: чужинець) — прочанин, паломник, богомалець, подорожній, який їде на поклоніння до святих місць. Див.: **Прочанська література**.

Пінакотєка (грец. *pinakothēkē*, від *pinax*, *pinakos*: картина і *thēkē*: словище) — давньогрецьке словище творів живопису, нині — назва деяких картинних галерей у країнах Європи.

Пінгуа — різновид китайської літератури, попередник історичного роману яньї, відповідник європейського народного роману, лубкової літератури, започаткований у XIV—XV ст. У XVII ст. термін «П.» поширився на всі твори, написані живонародною мовою, часто низького стилю. На кожній сторінці текст розташовувався відразу під малюнком. В історичних оповідах переважала проза, перемежована із вставними віршами, призначеними для декламації. Збереглися «Повністю ілюстровані пінгуа історії п'яти династій», «П'ять повністю ілюстрованих пінгуа» з давнього минулого Китаю.

Піндаристи — італійські поети XVI—XVII ст., зокрема представники «вченого» класицизму (Л. Аламани, Дж. Тріссіно) та частково «Плеяди» (Ф. Тесті), зорієнтовані на наслідування творчості давньогрецьких поетів Піндара та Анакреонта.

Пінкертонівщина — різновид масової літератури, названої за іменем американського нишпорки шотландця Алана Пінкертона, засновника (1850) приватної детективної агенції, який запобіг замаху на президента США А. Лінкольна, керував розвідкою північан під час громадянської війни 1861—65. Його діяльність зумовила формування федеральної секретної служби, а він сам опублікував свої спогади (1879), що були популярними в пересічному читача, привертати увагу письменників. З'явилися також містифіковані тексти, приписувані Пінкертонові, серії творів про Ната Пінкертона, Ніка Картера, Шерлока

Холмса та ін., образами яких захоплювався тогочасний читач. Низка оповідань та повістей А. Конан Дойля про Шерлока Холмса виникла на хвилі потреби творів детективного жанру. Під впливом П. перебував на початку творчості В. Підмогильний, підписуючи власні твори псевдонімом «Лорд Лістер». М. Йогансен, який пропагував детективні твори («Як писати оповідання»), з іронією ставився до захоплення П.

«Піраміда» — львівське видавництво. Дружує серію книжок «Фест проза», в якій з'явилися твори сучасних письменників: Ю. Винничука («Мальва Ланда»), романи «Диви ночі», «Місце для дракона», містифікація «Життє гаремное», Ю. Андруховича («Рекреації»), О. Вільчинського («Суто літературне вбивство»), Анни Хоми («Провина»), І. Козловського («Теорія тероризму»), А. Кокотюхи («Мама, донька, бандюган»), Софії Майданської («Діти Ніоби») та ін.

Піраміда Фрайтага (грец. *pyramis*, *pyramidos*) — діаграматичне зображення руху фабули у розповіді від вихідного моменту, власне експозиції, через етапи висхідної дії та її ускладнення до клімаксу і від нього — через низку змін низхідної дії до катастрофи, моменту останньої зупинки. П. Ф. є дублюванням схеми класичної композиції.

Пірійх (грец. *pyrrichios*, від *pyrriche*: військовий танок) — в античному віршуванні — стопа з двох коротких складів: ∪∪. Вважається однією зі стоп (іпостас), якими можна замінювати основні, відповідно збільшуючи або зменшуючи загальну кількість наголосів у віршовому рядку. У силабо-тонічній системі П. називають заміну стопи ямба чи хорєя стопою з двох ненаголошених складів, власне пропуск наголосу на сильному складі, що здійснюється у різних місцях вірша з різною частотою залежно від ритмічної властивості мови. В українському ямбі та хорєї ритмічний акцент (константа) завжди припадає на останню й передостанню стопу, виникає, на відміну від дактилічних і гіпердактилічних стоп, на підставі чергування «частонаголошених» та «рідконаголошених» стоп, зумовлених хвилею вторинного ритму, яка посилюється наприкінці верса. Основна ритмічна хвиля, «перебігаючи» від константи, доповнюється другорядною ритмічною хвилею, що починається від цезури. Більшість силабо-тонічних віршів прихована, в основі своїй ямбічна чи хорєїчна. П. дає змогу узгодити силабо-тоніку з просодією української мови, як у ямбічній строфі М. Бажана, де перший, другий і третій верси мають П. у четвертій стопі:

Мов карб старий — цей місяць-білозір,
Мов сни старі — ці мари білоплинні.
І бачу я: в тривожному тремтінні
Поганська ніч лягла на чорний бір [...].

Трапляються П. і в довільних нерівноскладових віршових розмірах, як-от у вірші «Без сну, III» Г. Чупринки, де пірихїчними видаються перші склади перших двох рядків й останнього та треті склади третього і четвертого рядків:

Я самотній
І скорботний
Знищу тугу навісну.
Згасни ж, промінь прудкольтний, —
Я засну!..

Пісенна поетика (грец. *poiētikē*: майстерність творення) — у фольклористиці — сукупність

компонентів (сюжет, композиція, стиль, особливості віршування), які по-різному виявляються в різних ліричних жанрах Так, думи чи історичні пісні притаманні розвинутий сюжет, часто окреслений головний персонаж, локальний прийом, астрофічна будова тощо Натомість лірична пісня характеризується відсутністю сюжету, має форму монологу чи діалогу, у ній наявні паралелізм, демнутації, ступеневе звучення образів, особлива символика, специфічна структура катренів та приспівів Деякі жанри, як-от коломийка, характеризуються автономною будовою

Пісінний вірш — призначений для співу народний вірш на тонічній основі, відмінний від літературної, тому що в ньому майже неможливо визначити розмір Кожен із версів має однакову кількість логічних наголосів, а його частина — один, інколи не відповідний грамагічному, акцент, що називається колном (ритмічний період) Їх у віршовому рядку може бути від одного до трьох, щоразу розмежованих цезурою Різні за обсягом ритмічні періоди, що вважаються синтаксичною одиницею, мають від трьох-чотирьох (з одним наголосом) до шести-семи (з двома наголосами) складів, відіграють ритмічну роль, аналогічну стопі Так, Ф Колесса («Ритмика українських народних пісень») відзначив, що П в із довжиною рядка дев'ять-чотирнадцять складів поширені у ліричних піснях, коломийцях, шумцях, колядцях, думі Трапляються випадки вивільнення деяких слів від акцентування, що витворює ефект рівноскладовості Часто застосовуються несталі, кількісно унормовані кнти, здебільшого два-три у віршовому рядку В українському фольклорі поширений як римований, так і неримований П в із регулярним та оказіональним римунанням Його специфіку вивчала Галина Сидоренко («Віршування в українській літературі», 1962), проілюстрували Г Семенюк, А Гуляк, Олена Бондарева («Версифікація Теорія і практика віршування», 2003)

Пісінник — збірник популярних народних пісень та пісень літературного походження, іноді з нотами, виданий для любителів співу Першим українським П вважається «Сборник песней народных» (Перемишль, 1850)

Післяісторія — стисла інформація про долю головного персонажа, інших героїв, про наступні події після розв'язки конфлікту, покладеного в основу сюжету Застосовується переважно у новелах та оповіданнях, дає змогу повніше з'ясувати окреслені у творі перипетії П часто збігається з епілогом, як у повісті «На розпутьті» Б Грінченка, де йдеться про щоденне родинне життя Демида Гайденка та його дружини Ганни після трагічних подій, висвітлених у творі

Післяслово, або **Післямова** (нім *Nachwort*, англ *afterwords*, франц *postface*, польсь *posłowie*, рос *послесловие*), — додаткова стаття наприкінці художнього твору, написана автором чи літературним критиком, в якій узагальнено висловлені у ньому думки, що супроводжуються відповідним коментарем, вказівками на використані джерела, на прототипів персонажів тощо У давньоукраїнській літературі автори П часто просили вибачення у надто вимогливого читача за певні недоліки у тексті «*Аз же груб і недостойний Божья благодати і преспломен всякого беззаконья і неправди, і віддалений від Бога, і порабочен злим дияволом, чрева син, а не чоловіка [] Мене, грішного, благословіте і простите, і не кляни-*

те []» На відміну від епілога П не вважається продоженням фабули твору, як-от авторське П у романі «Декамерон» Дж Боккаччо або «Крейцера соната» Л Толстого, де воно виконує самостійну роль Прикладом П може бути й історичний автокоментар І Білика до власного роману «Меч Арєя» (1972) Див **Передмова**.

Пісня (нім *Lied*, англ *song*, франц *chanson*, польсь *piesn*) — синкретичний або синтетичний музично-поетичний різновид мистецтва, призначений для співу словесно-музичний твір на три-п'ять куплетів, найпоширеніша форма народної та професійної вокальної музики, де поєднується текст і мелодія, є найдавнішим жанром лірики П має строфічну або астрофічну (думи) будову, іноді заспів та приспів (рефрен), виразну ритмізацію, просту синтаксичну будову, використовує різні мовні засоби, передає найтонші душевні переживання Виникла із вигуків заспівчан, корифеїв загального хору, набувши вигляду ліро-епічної, а згодом ліричної П, що еволюціонувала від колективного до індивідуального (сольного) виконання Виокремлюють одноголосі та багатоголосі П Вони формувалися як на обрядовій, так і на позаобрядовій основі До найпоширеніших жанрових форм народних П, які передаються усно, належать обрядові (календарні, весільні, похоронні, зокрема голосіння) й позаобрядові (колискові, історичні, баладні, гайдамацькі, опришківські, коломийки, думи тощо) У П визначають ліричний, епічний, ліро-епічний, ліро-драматичний різновиди Їм притаманне особливе віршування, використання переважно постійних тропів, стилістичних фігур, демнутацій, синтаксичних структур та ін Мелодія часто створюється разом із текстом, іноді П поєднувалися з музикою, грою, танцем, побутовими сценками На одну мелодію можуть виконуватися різні тексти, що притаманне обрядовим пісням, натомість один текст може мати кілька мелодій Народна П привертала увагу таких дослідників, як М Максимович, О Потєбня, О Веселовський, М Драгоманов, І Франко, С Колесса, К Квітка, О Дей, Г Нудьга, О Правдюк, Наталя Шумада, В Бойко, В Качкан та ін Любов Копаниця («Українська лірична пісня еволюція поетичного мислення», 2001) розглядає П в аспекті етносвітосприйняття, у значенні цілності народної культури, єдності всіх її компонентів при перетворенні хаосу в духовний космос На основі фольклорного досвіду виникли П літературного походження, що пройшли етапи наслідування, стилізації, переспіву, стали самостійним жанровим різновидом «Карміна» Горация, «Пісня Гаявати» Г В Лонтфелло, «Пісня радості» В Вітмена, «Пісня» Р Брука та ін Давньогрецькі поети створили кілька різновидів П — культовий, похвальний, застільний, любовний Згодом деякі з них (елегія, ода), відмежувавшись від музики, стали самостійними жанрами лірики Тісно пов'язана з музикою також середньовічна П (канцона, альба, рондо, серенада, балада), творцями якої були трубадури, трувери, мнєзингери Цим поняттям називали й епічні твори про історичних чи легендарних осіб, як-от «Пісня про Роланда», «Пісня про мого Сіда», «Пісня про Нібелунгів» тощо За доби класицизму вона переживає кризу, і популярність відновлюється в епоху бароко, сентименталізму, а в період романтизму жанр сягає розквіту Часто поети (Й-В Гете, Р Бернс, П Ж Беранже, А Міцкевич, В Жуковський, А Дель-

віг, Є. Гребінка, В. Боровиковський, А. Метлинський, Т. Шевченко, І. Франко, П. Тичина, А. Малишко, І. Драч та ін.) вдавалися до модифікації народної П. Водночас літературний твір міг стати народним: рукописні співанки кінця XVII—XVIII ст. («Смутна на серцю хвиля наступає...», «Дівчиночко, моя голубойко...», «Что убо сугубо сердце во мні іграше...» тощо), «Віють вітри, віють буїні...» І. Котляревського, «Дивлюсь я на небо та й думку гадаю...» М. Петренка, «Така її доля, о Боже мій милий...» Т. Шевченка, «Скажи мені правду...» О. Афанасєєва-Чужбинського, «Повій, вітре, на Україну...» С. Руданського, «Стоїть гора високая...» Л. Глібова, «Чуєш, брате мій...» Б. Лепкого, «Чари ночі» О. Олесья, «Пісня про рушник» А. Малишка, «Лебеді материнства» В. Симоненка, «Марічка» М. Ткача тощо. Окремим різновидом є стрілецькі та повстанські П. Нині набувають поширення бардівські П. (В. Жданкин, Е. Драч, Ольга Богомолец тощо). Жанр може мати вигляд самостійного вокально-музичного твору, наприклад «Сумна пісенька», «Пісенька без слів» П. Чайковського, «Пісня» Л. Ревуцького, «Пісня» Я. Степового, «Пісня кохання» Б. Зуєвського, «Пісня про невідкриті острови» І. Шамо та ін. Іноді цей термін використовується у значенні розділу епічної поеми: «Іліада», «Одіссея» Гомера, «Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі, «Руслан і Людмила» О. Пушкіна тощо. Так, «Лис Микита» І. Франка складається з дванадцяти П.

«Пісня над піснями» — зібрання пісенної лірики давніх євреїв, написаної в різний час протягом I тис. до н. е., приписуване Соломону. «П. н. п.» утворює сімнадцяту книгу Біблії, канонічно розподіляється на вісім розділів, містить 117 рядків. Твір є гімном пристрасній духотворчій любові, «сильній, як смерть», здатній подолати будь-які перешкоди. Головним героєм Суламіф (Суламіт) та закоханому в неї юнаку перешкоджають родина, варта, дівчата Єрусалима, очевидно, суперниці закоханої. Твір насичений яскравими тропами, гіперболами, еротичними евфемізмами, розмаїтими стилістичними фігурами, написаний різноскладовим віршем, в якому помітні тенденції до ритмічної організованості, трапляються оказіональні рими:

По ночах на ложі своїм
я шукала того, кого покохала
душа моя...
Шукала його — та його
не знайшла...
Хай устану й нехай пройдуся
по місті,
хай на вулицях та на майданах
того пошукаю,
кого покохала душа моя.
Шукала його, та його
не знайшла...

Свій переспів цієї пісні (3:1,2) пропонує Тетяна Яковенко («Пісня над піснями», 2004):

Які глухі ці мури і ворожі...
Яка ця ніч порожня і німа...
Тебе шукаю на своєму ложі...
Тебе шукаю...

А тебе нема...

Нема тебе...

І світ такий імлістий,
Він потенний від туги і жалю.

Я вийшла в ніч,
в холодне чорне місто,
Тебе знайти
Тебе, кого люблю...

Деякі вчені вважають джерелом пам'ятки драматизоване дійство з піснеспівами на честь бога Таммуза та богині Астарті, або Іштар. Цикл пісень інтимно-ліричного, шлюбного характеру виконували парубок і дівчина, іноді хор, що засвідчують фрагментарні тексти (25—28) давньоєврейського фольклору, лексико-граматичні особливості яких дають підстави припустити, що вони створювалися у II ст. до н. е., набули канонічного вигляду у II ст. н. е. Ця пам'ятка позначилася на розвитку ізраїльської (Іегуда Галеві, Їон Гебіроль, Ізраель Наджара, Х. Н. Бялик та ін.) та європейської лірики, на творчості поетів *dolce stil novo*, романтиків, символістів та ін., на релігійних гімнах пуритан, на спірічуелсі афроамериканців, на піснеспівах баптистів тощо. Вона спонукала Шолом-Алейхема написати мовою ідиш повість «Пісня над піснями». Пам'ятка вплинула на лірику Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Є. Маланюка та ін., зразки її переспівів подали Б. Кравців, А. Бортяк та ін.

«Пісня про Гільдебранта» — героїчний німецький епос, фрагмент пісні, в основу сюжету якої покладено змагання між батьком Гільдебрантом, подвизником Дітріха Бернського, та сином Гадубрантом, який не вірить у те, що його батько живий, викликає старого воюка на бій, у якому сам і гине. Твір записаний у Фульдському монастирі (X ст.). У пізніших записах (XIII ст.) поєдинок між ними завершується примиренням. Подібні фабули наявні в епосах багатьох народів, наприклад смертельний агон між Сухрабом та Рустамом у поемі «Шахнаме» Фірдоусі. Пісня складена давньонімецьким алітераційним віршем, її особливості є змішування верхньонімецького та нижньонімецького діалектів.

«Пісня про могю Сіда» — іспанський героїчний епос, створений прибрл. у 1140 анонімним співцем-хугларом, збережений у неповному рукописі 1307 (відсутній початок). Героєм поеми був реальний прототип рицар Родріго Діас де Вівар (1040—99), якого називали Кампеадором, тобто бійцем, та Сідом (*араб.: пан*). Він був героєм й інших творів, зокрема ранішої поеми «Облога Самори», де йшлося про двобій Сіда із наваррським рицарем, загибель короля Ранчо під мурами Самори, вимого Сіда та ін. можновладців, щоб король Альфонс VI склав присягу. Різні версії про долю цього рицаря викладені у жестах «Сім інфантів із Лари», «Дон Родріго», у романсі «Сід і Папа Римський». В основу «П. п. м. С.» покладено реальні події, коли кастильський король Альфонсо VI вигнав у 1081 із своєї країни Родріго Діаса де Вівара, який згодом, розбивши військо Юсуфа (1092) і підкоривши Валенсію (1094), знову здобуває милість сюзерена. Поема в дусі середньовіччя відтворює історичні події, ідеалізуючи головного героя за еталонами рицарського роману та за народним уявленням. Сід поставав відданим васалом свого короля, борцем за звільнення рідної землі від маврів. Насправді героїчні вчинки персонажа, заглибленого у приватні конфлікти, перебільшені. Перший його подвиг стосувався грошей, які він намагався позичити у багатих євреїв під фальшивий заклад. Карріонські інфанти мали намір одружитися з дочка-

ми Ельвірою та Соль заможного Сіда, який проти волі, як вірний васал короля, згодився на весілля Водночас у поеми помітна мистифікація героя, який протиставлявся барселонському графу Беренґ'єру та Карріонським інфантам Поеми притаманний монументальний стиль, вона характеризується жвавою мовою, іронією, зображальною пластичністю, написана нерівноскладовим тоничним віршем (від дванадцяти до шстнадцяти складів) з окситонними та парокситонними асонансами, що сприймаються як рівноцінні І Качуровський («Генерика і архітектоніка», 2005) вважає цей твір формальним наслідкуванням «Пісні про Роланда», вказуючи на групи версів з однаковим асонансом, об'єднані в однотипні тиради, на довгий віршовий рядок, передлений цезурою, аналогічні сні Карла та Сіда

Заледве спочнуло, прилг спочити Сід,
Солодко заснулось, і сон побачив він
Зайшов йому в видінні архангел Гаврил
«Сіде-Компеадоре, вирушайте мерщій —
Ніхто ще так щасливо дотепер не вилздив,
Допоки ви живи, все добре буде йти»

(переклад І Качуровського)

Водночас на відміну від «Пісні про Роланда» кількість версів у тирадах коливається від трьох до ста Пам'ятка була знайдена у 1779, проте її мотиви, що передавалися в різних версіях, позначилися на драми «Юнацькі подвиги Сіда» Г де Кастро, «Сід» П Корнеля

«Пісня про Мулань» — китайська народна балада, що вважається зразком північних юефу, записана приблизно у 60-ті VI ст Вперше в історії китайської літератури у ній змальований героїчний тип жінки, яка замість старого батька разом із чоловіками боронила від ворогів рідний край

«Пісня про Нібелунґв» — найдавніша пам'ятка німецького героїчного епосу, що складається з двох частин Написана прибіл у 1200—10 в Австрії чи в Пассау У перших десяти піснях оповідається про подвиги Зіґґрида, його одруження з Крїмґльдою (сестрою бургундського короля Гунтера), сватання Гунтера до войовниці Брунґльди, яка пізніше одружується з Атлі (Атґліою), підступне вбивство Зіґґрида Друга частина присвячена помсті Крїмґльди і знищенню бургундського королівства За історичну основу поеми взяті події доби великого переселення народів, зокрема триумфальний похід Атґлі (Етцеля) у Європу, зруйнування гунами Бургундї (348), однак зображуваний побут анонімним автором перенесений у Німеччину XII ст Пам'ятка синтезувала попередні епічні цикли про Зіґґрида, Дітріха Бернського, загибель бургунського королівства тощо І Качуровський («Генерика і архітектоніка», 2005) зіставляє фабули «П п Н» та скандинавської «Волсунґи-саґи», німецької поеми «Курдун», аби з'ясувати історичні дані та їх схожі й відмінні інтерпретації, домисли у двох пам'ятках Водночас він порівнює «П п Н» з іншою німецькою поемою «Курдун» та киеворуським «Словом о полку Ігоревім» «П п Н» властива упорядкована тонічна система віршування, текст має 2379 гетерометричних строф (9516 віршових рядків), кожна з яких утворена чотирма версами з парним римуванням *aabb* Така версифікаційна специфіка зумовила її назву — «нібелунґова строфа» (її вже використовував мінезинґер Кюренберґер у се-

редині XII ст), популярна в середньовічних німецьких поетів Хоча поема неодноразово перероблялася, збереглося десять повних і списків та двадцять два неповних, які мають три давні редакції найкоротший Мюнхенський рукопис (1270), ймовірно, найближчий до джерела Сант-галенський рукопис (прибіл 1250) та найпоширеніший С-рукопис із Донауешінґера У XVI ст набула популярності народна книга про Рогового Зіґґрида З часу віднайдення швейцарським поетом і критиком Й-Я Бодмером («Kriemhildens Rasche», 1757) пам'ятка привернула увагу науковців та письменників (драматичності трилогія «Герой півночі» Ф Фуке де ла Мотта, трагедії «Роговий Зіґґрид», «Смерть Зіґґрида», «Помста Крїмґльди» Ф Геббеля, «Сага про Зіґґрида», «Повернення Гільдебранта» В Йордана), композиторів (тетралогія «Кільце Нібелунґа» Р Ваґнера), перевідалася середньовічнонімецькою мовою з історичними коментарями (К Лакман, К Барч та ін), у 1827 Л Зімрок переклав її на сучасну німецьку мову Переклади пам'ятки українською мовою здійснивали І Франко, О Бургард, І Костецький, М Славінський, М Лукаш

«Пісня про Роланда» — героїчний епос раннього середньовіччя, що належить до циклу «Королівської жести», охоплює каролінґську та рицарську епохи напередодні хрестових походів, має аристократичний характер, як «Беовульф», «Пісня про Нібелунґв» чи «Слово о полку Ігоревім» Створений, очевидно, на півночі Франції, вперше надрукований у 1837 (Париж) Згаданий наприкінці твору Турольд (XI ст) міг бути його гіпотетичним автором Пам'ятка збереглася у кількох редакціях, найдавнішою серед яких вважається Оксфордська (прибіл 1170), що містить 4000 силabisних віршових рядків, поділених на 290 тирад, пов'язаних спільним асонансом Її основою є зафіксований літописцем Ейнґардом (830) іспанський похід військ Карла Великого на чолі з Роландом, загибель французького ад'єрґарду від басків у Ронсевальській ущелині (778) Пізніше жонґлери дещо перенакшили ці трагічні події, що розвивалися за доби Каролінґів, замінивши басків-християн маврами (поразка франків у війні з арабами 827), однак виявили необізнаність із мусульманською ономастикою і топонімією, надали пісні реліґійно семантики, ввели образ підступного зрадника Гвенелона Карл набув рис ідеального персонажа рицарського роману, Роланд перетворився на його вірного васала у поході франків проти царка Сараґоси Пісня привертає увагу монументальним стилем, паралелізмом у змалюванні героїв, постійними епітетами, повторами, антропоморфічною образністю, пріоритетне значення надається гіперболам, зокрема у зображенні віку Карла Великого, стрибка його коня, зовнішнього вигляду одного з дванадцяти арабських вояків із киеворуським іменем Чорнобль *«Це був Чорнобль із Чорної Долини, / Аж до землі його сягає грива, / Такий таяр на жарт піднести в силі, / Що чвртка мулів ані зрушить з місяця»* (переклад І Качуровського) Написана різними тирадами, поєднаними асонансами із десятискладників, вона декламувалася виконавцями під музичний акомпанемент на виолі чи будь-якому іншому інструменті І Качуровський («Генерика і архітектоніка», 2005) знаходить чимало переґуків у «П п Р» та «Слові о полку Ігоревім» не лише на рівні героїчного та патріотичного пафосу, а й на рівні поетики, зокрема у використанні плеоназмів, коло-

ристики чи символки Обидва твори завершуються перемогою справедливості у християнському розумінні Італійські поети доби Відродження створили власні поеми на мотив пам'ятки «Великий Морганте» (1480) Л Пульчі, «Закоханий Роланд» (1495) М Боярдо, «Шалений Роланд» (1516) Л Аріосто Французькому композитору О Мерме належить лібрето і музика поставленої в 1864 опери «Роланд у Ронсевальській ущелині» «П п Р» цікавила українських перекладачів, зокрема М Терещенка

[] Помчав Роланд через бекет гірський,
Під ним його нестримний кінь баский
Йому так личить панцир бойовий!
В руках у нього сяє спис міцний,
Що вгору знявся над обрій голубий
Він причепив до нього стяг ясный,
І майорить там кетяг золотий
Такий звитязний красень молодий! []

Піфагорійський вірш (*лат. carmen pythagoricum*) — вірш у вигляді грецької літери У (іпсилон), що читається знизу догори Поширений у бароковій курйозній поезії Митрофан Довгалецький («Сад поетичний») виокремлював у ньому дві частини «одна частина закінчує гекзаметр, друга — пентаметр» Приклад П в з поетичної спадщини Івана Величковського ніколи не впадає

Православна віра
на весь світ сяєт

Піфагорійці — послідовники давньогрецького філософа Піфагора (VI ст до н е), які зробили значний внесок у математику, астрономію, особливо теорію музики, вважаючи, що в основі світобудови містяться сакралізоване число Була створена і розвинута теорія про музичну гармонію сфер, яку обстоювали Філолай, Еврит, Алкмеон та ін, поглибили неоплатоніки Іх погляди позначилися на кларнетизм П Тичини

Піцакато (*итал. pizzicato, від pizzicare ципати*) — у балеті сольна жіноча партія, виконується у філгранному ритмі Термін також стосується способу гри на музичному інструменті, коли звук виникає внаслідок щипання струн пальцями, або невеликої інструментальної п'єси, виконаної цим способом

Плагіат (*лат. plagatus викрадений*) — зумисне привласнення авторства чужого твору літератури, малярства, музики, науки або його частини без зазначення джерела Особа, що постраждала від П, має право на цивільно-правовий захист авторства, зокрема на відшкодування збитків, публікацію у пресі про допущене порушення Поняття «П» було відоме за античної доби Так, Тіберій Донат, біограф Вергілія, згадує, що під дворішнем поета на честь Августа, написаним на брамі палацу, залишив своє прізвище посередній віршувальник Батл, отримавши винагороду від імператора Вергілій додав фразу «Ця вірш написана мною, а слава дісталася іншому» і долучив до неї півверс «Отже, ви не для себе» Невдовзі він перетворив його у чотиривірш «Отже, ви не для себе зиваєте гнізда, птахи, / Отже, ви не для себе приносите вовну, вівці, / Отже, ви не для себе збираєте мед, бджоло, / Отже, ви не для себе тягнете плуга, воли» П часто збігається із запозиченням Наприклад, у творах Плавта і Теренція віднаходять сюжети комедій Менандра, у Сенеки — трагедій Ев-

рпіда У своїй драматургії В Шекспір не використав одного власного сюжету Б Брехт («Тригрошова опера») переробив для своїх зонгів вірш Ф Віюна у перекладі К-Л Аммера Світовій літературі відомо багато випадків використання традиційних фавул та вічних образів, зокрема у байці Поняття «П» стало актуальним у XVIII—XIX ст, коли остаточно набуло юридичного оформлення авторське право Посилаючись на нього, слід усвідомлювати смислове та функціональне наповнення різних інтертекстуальних практик наслідування, стилізації, переробки, адаптації, переспіву, пародії, пастишу, ремінісценції, алюзії тощо Як зазначив Г Гейне («Про французьку сцену»), «у мистецтві не існує восьмої заповіді, поет має черпати скрізь, де він знаходить матеріал для своїх творів» У доробку кожного письменника можна знайти інтертекстуальні сліди творів інших авторів, що, зокрема, продемонстрував шеститомним дослідженням «Плагиати Лессінга» (1891) німецький літературознавець П Альбрехт У П були звинувачені Дж Г Байрон, П Бодлер, Й Л Караджале, М Старицький, О Толстой та ін Й-П Еккерман («Розмови з Гете в останні роки його життя» (1837—48)) наводить міркування поета, який, посилаючись на творчість Рафаеля Санти, живлену спадщиною античного мистецтва, зазначав «Коли бачиш великого майстра, виявляєш, що він використовував кращ набутки своїх попередників і що власне це зробило його великим» У постмодернізмі, де панує практика цитатної літератури та інтертексту, П є поширеним явищем

Плакат (*нім. Plakat, від франц. placard оголошення, афіша*) — різновид мальованої афішки чи реклами, метою якої є політична агітація, пропаганда або нав'язування товарів споживачам П характеризує невибагливий текст, іноді імітація віршової форми Може використовуватися задля інструктажу

План (*лат. planum рівне місце, площина*) — система взаємопов'язаних, об'єднаних загальною метою написання художнього твору послідовностей творчої лабораторії, яку використовує частина письменників, передусім прозаїків-реалістів, іноді драматургів П часто вважається відповідником фреймів, схем, сценаріїв, хоч наратологи вирізняють у них семантичні нюанси так, послідовно впорядкований фрейм можна сприймати за схему, цілеспрямовану схему — за П, а стандартний П — за сценарій У малярстві йдеться про масштаб положення у просторі чи ступінь віддаленості предмета зображення, у сценічному мистецтві П називають частину кону, розташовану паралельно до рампи, у кінематографії — фокусування поведінки персонажа за екстремальних ситуацій, у хвилині переживання чи інтелектуальних роздумів, показ його обличчя, очей тощо крупним П

План іманентності (*англ. plane of immanence*) — дофілософський образ думки, що може втілюватися у філософський концепт, постає у вигляді однієї субстанції — природи Бога, яка існує паралельно у формах розуму і тіла Поняття Б Спінози («Етика») Пантеїстична модель мислителя зазнала критичної реценції Ж Дельоза («Спіноза практична філософія»), який тлумачив Природу як нову субстанцію з різноатрибутованим планом, відмінним від теологічного Міркування І Канта («Трансцендентна естетика») про існування одного необмеженого простору та часу, через які здійснюється універсальна форма різ-

них самтожних проявів, були переглянуті Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі. На їхню думку, П. і, постаючи однією миттю, образом думки, плинним об'ємом, неподільним середовищем, не протиставляється попередній або наявній трансцендентності, а сприймається як похідна від нього величина. Він лише передбачає концепт, не стаючи ним, тлумачиться у термінах інтенсивності, симулякрів, поверхоень, тіл, машин.

Планг (прованс. *planh*) — різновид сирвенти у провансальській поезії, виповнений гіперболами та ін. тропами, написаний поетом над покійником, часто його покровителем.

Пластіка (грец. *plastikē*: скульптура) — загальна гармонія, естетична виразність, зіграність, плавність рухів тіла, поз у сценічному мистецтві. У скульптурі П. називають мистецтво ліплення. У літературі акцентують на тому, що словесні картини, на відміну від малярських, позбавлені речових, предметних ознак, безпосередньої наочності, що за допомогою П. осягається цілісність світу через абстраговані від життєвої конкретики слова, хоч у їх основу закладені чуттєві компоненти. Тому в поезії, за спостереженням Г.-Е. Лессінга, різні множинні образи здатні «розташовуватися обіч один одного», не завдаючи шкоди ні собі, ні іншим, що не може відбутися з реальними речами. Однак позбавлена предметності звукова мова апелює до зорових вражень, викликаючи ефект «словесної» П., а література як проміжна ланка між музикою та малярством вбирає як музичні, так і мальовничі, тобто пластичні, елементи. З такими поглядами погоджувалися не всі письменники. Зокрема, символісти надавали переваги чистому звуковому образу, натомість представники зорової поезії прагнули поєднати візуальні (прихильники аристотелівського мімезису) та віршові (прихильники платонівського мімезису) елементи.

Пластичність (грец. *plastikos*: скульптурний) — гнучкість, гармонійна узгодженість, граційність рухів і поз актора, театральна виразність; уміння скульптора досягти довершеності ліплення. Термін вживається також у переносному значенні у письменстві, вказуючи на здатність автора подати словами візуально переконаливе, гармонійно виражене зображення певного персонажа або виявити мальовничі особливості тропу, змалювати рельєфний краєвид, інтер'єр тощо.

Плато (франц. *plateau*, від *plat*: плоский) — семантично важливий фрагмент поліморфної ризоми, що може фіксуватися при миттєвому його аналізі у потоці аналогічних фрагментів. П. постійно вислизає з поля зору дослідника (лінія вислизання), нагадуючи моментальний стоп-кадр, подає асинхронний зріз нелінійних структур, важливий тут-і-зараз. Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі порівняли ризому з колонією мурашок, які покидають одне П. задля заснування іншого, постійно «перехресчуючи» їх смислові елементи, зумовлюючи нові квазіутворення та конфігурацію. Така ситуація характерна для будь-яких номадичних середовищ. Проте поняття не набуло особливого поширення у практиці постмодернізму. Інколи використовуються його семантичні аналоги: «складка», «тіло», «тіло без органів», «порожній знак», «деконструкція», «текст-насолота», «еон», «хаос», «хаосмос», «ігри істини» тощо. Така кількість відповідників зумовлена загальною настановою постмодернізму на

всвітлення нелінійних процесів, де «світ втратив свій стрижень» (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі), де панує метафора лабіринту.

Плач (нім. *Klagelied*, англ., польс. *lament*, франц. *chant plaintif*) — давні обрядові жалобні пісні, присвячені трагічній події, переважно прощанню з покійником. Вони характеризуються глибокою архаїкою, первісно пов'язані з богом, що помирає. Специфіку жанру визначає емоційне напруження, у творах використані питально-окличні конструкції, синонімічні повтори, нанизання синтаксичних структур, експресивні вирази, гіперболи, епітети тощо, прохання, докори, заклинання, нарікання, вдячність. Найчастіше П. були імпровізовані монологи або ліричне звертання з відкритою структурою, що завершувалося катарсисом. Мелодія використовується зрідка, текст виконується речитативом. У фольклорі відомі похоронні, невольницькі П. Іноді тональність П. вважалася характерною для дум, історичних, рекрутських пісень. Поширені аналогічні жанри у фольклорі інших народів (казахські жоқтау). У літературі вживали відповідники П.: ляменти, треноси, поширені за доби бароко. Відомі П. у різних літературах: «Плач Кухуліна над тілом Фер Діада» (V ст.) ірландського поета Американа, «Оплата поразки при Ченьтао» (VIII ст.) китайського поета Ду Фу, «Плач природи» (XII ст.) французького поета А. Лілляського, «Плач над померлими» (XV ст.) вірменського поета М. Нагаша, анонімний «Плач про падіння Царгорода» (XV ст.), анонімний «Плач про Псковське падіння» (XVII ст.), цикл «Трени» (XVI ст.) Я. Кохановського, цикл «Надгробні плачі на смерть Яна Кохановського» новолатинського поета Севастьяна Кльоновича, «Плач під час великого голоду» (XVII ст.) А. Гріфіуса, «Плач київських ченців» (XVIII ст.) Інока Якова, «Плач за Ігнасіо Санчесом Мехіасом» Ф. Гарсія Лорки, «Плач на смерть Антонія Ріса Пастора» Патриції Киїлини, «Плач Єремії» Г. Чубая та ін. Іноді П. вживаються як фрагмент у контексті твору: П. над тілом Гектора у поемі «Іліада» Гомера, монологи Єремії у Св. Письмі, Ярославни у «Слові о полку Ігоревім», де згадуються також Карна і Жля — збірні божества горя і туги. Див.: **Голосіння**.

Пленер (франц. *plein air*: вільне повітря) — малювання на відкритому просторі, яке відтворює кольорове багатство довкілля, потоки та гру сонячного освітлення. Художники завжди використовували цей прийом, що став визначальним для імпресіоністів, сформував у його річищі стильовий струмінь, який назвали пленеризмом. Цей досвід використовували і письменники, наприклад М. Коцюбинський у новелі «На камені», «Intermezzo» тощо.

Пленерізм — див.: **Пленер**.

Плеоназм (грец. *pleonastros*: надмірність) — стилістична фігура, яка полягає у повторюванні, нагнітаних однорідних слів, переважно синонімів, зумовленому вимогами художньої композиції, потребами досягнення емоційного ефекту: *молодий парубок, стара баба, повернутися назад, особисто я, побачити власними очима* тощо. Втрата чуття міри при перенасиченні мовного періоду може перерости у тавтологію (*тьма тьменна, море-океан, живий-здоровий*) та марнослів'я. Як один із проявів ретардації П. зазвичай уживається у фольклорі, наприклад у «Думі про козака Голоту» («Поле килимське хва-

литель-вихваляє») чи в народній пісні «Гомін, гомін»
 Гомін, гомін,
 Гомін по дїрові,
 Туман поле покриває
 Туман поле, поле покриває,
 Мати сина проганяє
 «Іди, сину, іди, сину,
 Прич од мене —
 Нехай тебе орда візьме,
 Нехай тебе орда візьме»
 «Мене, мати, мене, мати,
 Орда знає —
 В чистім полі об'їжджає,
 В чистім полі об'їжджає»

У літературі, передусім у поезії, П зумовлений ритмо-інтонаційними, градаційними, семантичними та інчинниками

Я — жайвір по натурі Не для мене
 Перо совине, хитромудро вчене
 Ще цілий вік писать мені готове
 Перо ясне, ранкове, жайворове (І Драч)

О Горбач вживає поняття «плеонасмось» Термін використовують також щодо надміру вираження граматичних значень *увійти у хату* У логіці йдеться про помилку у визначенні поняття, коли вказується притаманна всім предметам, але неістотна ознака

«Плеяда» (франц. *Pleiade*) — французька поетична школа доби Відродження, утворена в 1549 (до 1556 називалася «Бригадою») Названа за однойменним віршем П де Ронсара за аналогією з німфами, дочками Атласа та Плейони, на честь семи грецьких поетів-трагиків (Гомер із Бізанція, Лікофрон, Состей, Александр Етольчик та ін.), канонізованих александрійськими філологами у III ст до н е До «П» належали вчений-гуманіст, латиномовний поет Ж Дра (1508—88) та його учні П де Ронсар, Ж Дю Белле, Ж А де Баїф, а також Е Жодель, Р Белло та П де Ті йар Близькі ім були Ж Пелетьє дю Ман, Г Дезотель, Ж Д Лаперуз Представники «П» поділяли написаний Ж Дю Белле маніфест «Захист та уславлення французької мови» (1549), в якому засуджувалося надмірне захоплення давньогрецькою мовою та латинною, дотримувалися настанов петраркізму, здійснили реформу в поезії, освоїли нові для французької лірики жанри (ода, сонет, елегія, еклога тощо), використовували анакреонтичні, галантно-буколічні, еротичні, громадянські та ін мотиви, обстоювали принципи мімесису, не букви, а духу джерела Вони також запроваджували епос («Франсіада» П де Ронсара), трагедію («Полонена Клеопатра» Е Жоделя), комедію («Євгеній» Е Жоделя), наголошували на потребі освоєння епічної поеми за фабулами національної історії і нової вченої драми Окремі погляди представників «П» еволюціонували з положень новолатинської Ліонської школи, «Поетичного мистецтва» (1548) Т Себілле У доробку її пізнього періоду, зокрема під час релігійних воєн, з'являються ознаки класицизму, хоча Ф Малерб, Н Буало не сприйняли багатьох ідей цієї поетичної школи та бароко, тягнннн до «аристократизму духу» Досвід «П» вплинув на творчість Ф Сідні, Е Спенсера, М Опшца, Г Векхерліна, Й ван ден Вонделла, Г К'ярбери, Я Кохановського та ін За аналогією до неї група молодих українських поетів (Леся Українка, Михайло Обачний, В. Самійленко, Людмила Ста-

рицька-Черняхівська, М Словінський, Грицько Григоренко, Одарка Романова, Є Тимченко, В Боровик та ін) за сприяння Олени Пчлкі, М Лисенка, М Старицького створили (Київ, 1889—94) однойменне літературне угруповання, акцентуючи на спадкоємності традицій високого мистецтва, віднаходячи елітарні шляхи розвитку української літератури Своє орієнтація на західноєвропейську культуру та літературу представники цієї «П» поєднували з національними цінностями, критично переглянувши традиції громадянства Як наголошувала Леся Українка, «Ми відкинули назву “українофілів”, а звомось просто українці» Термін вживається також на означення групи вдомих митців з близькими естетичними смаками, стильовими уподобаннями, специфікою світосприйняття, усвідомленням своєї ролі у художній дійсності та суспільстві

Плі́нний озна́чник — звільнення означника від залежності від означуваного, притаманної теорії Ф де Соссюра, що відкривало простір для вільної гри означників Термін Ж Лакана («Інстанція літери у несвідомому, або Доля розуму після Фрейда», 1957) Поширений серед американських деконструктивістів Цю ідею підтримали і розвинули Юлія Кристева та Ж Дерріда

«Плі́дне товари́ство» (нім. *Fruchtbringende Gesellschaft*) — рух у німецькій лінгвістиці, заснований у 1617 і спрямований на захист німецької мови від будь-якої чужомовної експансії «П т» охоплювало до п'ятисот представників творчої та наукової інтелігенції, серед яких були письменники М Опшц, Ф Логау, А Гріфіус, Й -М Мошерон Вони не лише поділяли ідеї граматики Ю-Г Шоттеля, який намагався нормалізувати німецьку мову на основі верхньонімецького діалекту, а й сприяли запровадженню його концепції Ю-Г Шоттель був автором «Німецького віршового мистецтва» (1645), присвяченого специфіці барокової поезії Девізом товариства стало гасло «Все на користь» Аналогічні лінгвістичні утворення з'явилися в різних містах, зокрема з 1643 почало функціонувати «Німецьколюбне товариство», засноване поетом Ф фон Цисеном у Гамбурзі за зразком голандських редерейкерів Вони обстоювали виправданий на той час мовний пуризм, протистояли «Благородній академії вірних дам», або ж «Ордену пальмової гілки», «Товариству справжніх коханок», які наполягали на вживанні французької лексики у німецькій мові, пропагували твори французьких письменників на зразок О д'Юфре, нехтуючи вітчизняними

Пло́ть — парадигма Іншого на теренах постмодернізму, наслідок інтелектуального, дзеркального перевертання поняття «тіло», тобто, за М Мерло-Понті, моє тіло, яке Я помічаю при зіткненні з тілом Іншого Своєрідна ідея обміну тілами розвивалася на підставі того, що П не сприймалася як «матерія, дух чи субстанція», вважалася елементом буття, як і стихія води, землі, вогню, повітря Реальна топологія світу зумовлюється наявністю в ній того чи того визначального у даний момент елемента, що може бути жорсткою, твердою, слизькою П Першоплоть містить «чисті» події за умов абсолютної неподільності, ландшафтні складки трансформуються у плоть-в-собі, яка водночас характеризує перехід в Іншого, як у «Повісті про добру людину» Емми Андєвської, де зображено обмін тілами

Плоце (грец *plōkē stletinja*) — стилістична фігура, що полягає у подвійному повторюванні однієї назви або в протилежному, або в прямому значенні Термін Феофана Прокоповича О Горбач застосує поняття «плока»

«Плуг» — спллка селянських письменників, очолювана С Пилипенком (Харків, 1922—32, з початку 1931 — Спллка пролетарсько-колгоспних письменників), що мала свої філії у Києві, Полтаві, Лубнах, Прилуках, Сумах, Вінниці, Кам'янці-Подільському та ін містах України До її складу входили А Панів, І Сенченко, Г Коляда, Й Шевченко, Д Бездик, А Головка, С Божко, О Ведмицький, В Гжицький, Наталя Забла, І Кириленко, В Минко, П Панч, П Усенко, Г Епк, Д Загул, В Штангей та ін Їх називали «плужани» Вони у своїй «ідеологічній та художній платформі» декларували бажання творити нову культуру, зображувати життя села у дусі настанов компартії Однією з провідних ідей об'єднання була «змичка села і міста» Спллка не обмежувала митців у використанні художніх засобів, хоч надавала переваги традиційному реалізму Надто занижені критерії художності, нехтування критерієм таланту, надмірне захоплення популістськими гаслами призвели до розвитку «червоної просвіти» і масовизму, адже, на переконання С Пилипенка, не існувало жодної відмінності між письменником та робіськором Тому організація, налічуючи спочатку 63 «плужанина», швидко збільшувалася, проте змушена була скоротитися під тиском критики, що пролунала під час Літературної дискусії 1925—28 Панівний у «П» низький рівень художньої творчості спонукав багатьох письменників переходити до інших літературних організацій Спллка мала свої видавництва, власний однойменний двотижневик, альманах, місячник «Плужанин» У період «заклику ударників у літературу», на початку 30-х ХХ ст, було створено дочірнє об'єднання «Трактор»

«Плуг» — селянський двотижневик Головопідтосвіти УРСР, єдиний номер якого вийшов 15 квітня 1922 (Харків) за редакцією С Пилипенка Часопис був покликаний «зміцнювати союз робітників і селян» Серед заповлітзованого матеріалу у ньому з'явилися вірші В Сосюри, А Паніва, І Драгунці (справжнє прізвище Й Шевченка), І Сенченка, байки С Сллого (псевдонім С Пилипенка), прозові твори М Майського, О Копиленка, критичні нотатки В Коряка Відновився в 1925 під назвою «Плужанин»

«Плуг» — літературний альманах однойменної спллки селянських письменників (Харків, 1924, 1926, 1927) за редакцією С Пилипенка На його сторінках друкувалися художні твори В Стефаніка («Сини»), О Копиленка («Іменем українського народу»), П Панча («Мишачі нори»), М Дукина («Пасинки степу»), Остапа Вишні (усмішки «Плуг»), І Сенченка («Земля»), О Демчика («Верболози») та ін, а також вірші О Донченка, А Паніва, Наталі Забла, О Бена (псевдонім О Бендюженка), Й Шевченка, В Мисика, О Ведмицького Г Плискунівського, А Шмигельського, М Кожушного, В Алешка У кожному випуску публікувалися літературно-критичні матеріали, бібліографія

«Плужанин» — див «Плуг».

«Плужанин» — місячник художньої літератури і критики (Харків, 1925—32) за редакцією С Пи-

липенка, І Сенченка, А Головка, А Паніва На його сторінках друкувалися переважно «плужани» А Головка, І Сенченко, С Божко, О Копиленко, А Лісовий та ін Під час Літературної дискусії 1925—28 С Пилипенко виступав у ньому як основний опонент М Хвильового, борючись вульгарно-соціологічні «партійні» позиції у літературі та мистецтві Практика видання засвідчила егалітарне розуміння суті мистецтва, низький рівень культури художнього мислення, який М Хвильовий називав примітивною «червоною просвітою», що профанувала достеменно письменство У 1933 (Ч 1, 2) журнал виходив під назвою «Колгоспна Україна», був виданням оргкомітету Спллки радянських письменників України

Плюралізм (*лат pluralis множинний*) — світоглядна настанова, антиетична монізму, згідно з якою існує багато рівнозначних явищ, ціннісних орієнтацій, художніх систем тощо Породжена дуалістичним уявленням, вона поступово долала бінарні опозиції на підставі сформульованих Л Вітгенштайном положень про взаємозалежні атомарні факти, обстоюваного В Джеймсом багатства подій та форм буття, обґрунтованої А Н Вайтхедом множини процесів, а також концепції персоналізму Важливими для постанови П були теорії критичного раціоналізму К Р Поппера, методологічного анархізму П К Файєрабенда, завдяки яким поширився принцип проліферації, що полягав у витворенні концептів, несумісних із канонізованими Припускали одночасне існування різних систем, методологічних програм і т д, що змагаються між собою, торують альтернативні шляхи, реалізуються на основі домовленості Особливої актуальності П набув у річці постмодернізму Принцип П важливий для літературної критики та літературознавства, які осмислюють різноманітність художніх явищ, не протиставляючи їх, а зіставляючи як рівнозначні утворення

Пнеума (грец *πνεῦμα ветер*) — періодикон Термін О Горбача

Побічна фбула (*лат fabula байка, переказ*) — сукупність дій певної розповіді, що збігається з головною, підпорядковуючись їй

Поболгарювання — різновид творчого перероблення новогрецької, німецької, сербської, російської та ін літератур переважно доби Просвітництва, сентименталізму з метою пристосування до національних особливостей, поширених у Болгарії (середина ХІХ ст), що сприяло становленню національного письменства, перейнятого не так артистичними інтересами, як прагматично-дидактичною метою Так, «Чудеса Робена, сина Крусо» (1849) І Богорова були переробкою твору німецького письменника та католицького пастора К фон Шмідта, «Сирота Цветана» (1858) Й Груєва — «Бідної Лізи» М Карамзіна, «Невенка, боярська дочка» (1867) П Р Славейкова й С Захарієва — «Наталі, боярської дочки» М Карамзіна, п'єса «Михал» (1853) Сави Інієва Доброплодного — комедії «Шаленець» новогрецького драматурга М Ху-рмузі Т Шишков адаптував у 1873 до болгарського світосприйняття історичну драму «Велзарій» Г-К-І Трауцшена і «Недоросток» І Фонвізна Популярними були загадувана І Вазовим («Під ігом») трагедія «Багатостраждальна Женовева» сербського драматурга В Йовановича у переробці (1856) П Тодорова, твір «Скнара» Мольєра, перероблений (1875)

М Д Балабановим Академик Е Георгієв вважає таку інтертекстуальну практику відмінною від плагиату, розглядає її як необхідний етап на шляху розвитку новоболгарського письменства Аналогічні явища спостерігалися і в інших, зокрема в українській, літературах

Побрехеньки — див Нісенітниця.

Побутова казка (рос *бытовая сказка*) — жанровий різновид народної казки, що склався переважно у ІХ—Х ст Термін запровадив О Афанасьєв Ії персонажі постають реальними людьми, події розгортаються за знайомих оповідачеві і слухачеві буденних обставин без надмірної апелює до фантастики, хоча можуть використовуватися деякі її елементи (кобиляча голова, криниця, яблуна, соплка, зроблена з дерева на могилі безневинно вбитого) П к близька до казки про тварин, чарівної казки, розмежування між якими не завжди чітке Не визначена остаточно її жанрова специфіка зумовлює понятійну варіативність «новелістична», «соціально-побутова», «реалістична», «авантюрна», «авантюрно-новелістична», «гумористична», «сатирична», «родинно-побутова», «солдатська» тощо А Аарне виокремлює ще казку про чорта У європейській, зокрема німецькій, фольклористиці термін «П к» не існує, натомість живиться виняткове поняття «чарівна казка», *Marchen* Проте на відміну від неї у П к наявний свій часопростір, дія зазвичай відбувається не колись, не в умовному часі, не десь «в іншому царстві, у козацькому гетьманстві», а нині, тут-і-зараз У П к застосовані також прийоми гротеску, гіперболи, відображена народна етика, цнується розум, кмітливість, високі моральні чесноти, покладання героїв на власні сили, як в українській казці «Мудра дівчина» чи німецькій «Розумна Ельза» Часто особливу роль відведено кмітливому наратору, трикстеру За стильовими особливостями П к розмежовують на три групи Перша, найдавніша, передбачає наявність антропоморфних і зооморфних істот, олюдненої символіки (Доля, Злидні, Лихо тощо), іноді їй властиві бінарність (Правда і Кривда), сюжетне потроєння, друга охоплює версії про чорта, третя — власне П к, позначена простотою наративу, одноепізодичністю Часто у них висміюються людські вади («Язиката Феска», «Про дурня Терешка») Виокремлені спільні фабули в казках різних народів, зокрема в перекладеній І Франком арабській казці «Абу-Касимові капці» та українській «Покараний купець» Вчинки героїв контрастні, що позначається також на діалогі, які мають вигляд динамічних запитань і відповідей або полемки Однотипні епізоди, нанизуючись, витворюють різновид кумулятивної казки або поєднуються за принципом потроєння Стрміка дія має раптово розв'язку, як і в казках про тварин, але відсутні урочистість, поважність, ретардація, оповідність, як у чарівній казці, зберігається лише скорочений зачин («*Був собі дід та баба []*») та лаконічна фінальна, часом жартівлива формула («*Ім мих та рядно, а нам сміх та добро*»), іноді текст починається зі стислої інформації («*Зосталося три брати сиротами*») та ін Піднесення припадає на середину ХІХ — ХХ ст

Побутова комедія (нім *Sittenstück*, англ *comedy of manners*, франц *comedie de mœurs*, польсь *komedia obyczajowa*, рос *бытовая комедия*) — жанровий різновид комедії, іноді близький до сатирично-

го різновиду, присвячений сценічному розкриттю життя, звичаїв, побуту, родинних стосунків реальних людей, репрезентованих дійовими особами П к сформувалася в добу класицизму, у творах Мольєра («Міщанин-шляхтич» та ін), а також у комедії характерів «Еразмус Монтанус» Л Гольєра, «Недоросток» І Фонвізіна, «Ревізор» М Гоголя, «Школа лихобіль'я» Ф Шердана, «Розбитий глек» Г фон Кляйста, «Журналісти» Г Фрайтага У Франці до П к найчастіше зверталися представники «Школи здорового глузду», зокрема Ф Понсар («Честь і гроші», 1853, «Біржа», 1856), Е Ож'є («Габріель», 1850, «Син Жібуай», 1862, «Месьє Герен», 1864) Українські драматурги також вдавалися до П к «Приїзкий із столиці, или Переполюх в уездном городе», «Дворянські вибори» Г Квитки-Оснот'яненка, «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн», «Суєта» І Карпенка-Карого, «Отак загинув Гуска», «Хулії Хурина», «Закут» М Кулша, «Фараони» О Коломійця тощо

Побутова лексика (грец *lexikos словесний*, від *lexis* слово) — словник, що охоплює назви предметів, явищ із різних сфер побуту, господарства, звичаїв тощо, входить до складу загальнонавчальної лексики, хоча частина слів вважається архаїзмами чи діалектизмами

Побутовий жанр (франц *genre*, від лат *genus* рід, плем'я) — жанр письменства, що відтворює повсякденні події приватного чи громадського життя Поширений також у малярстві, графіці, скульптурі

Повада, або Пáвада, — різновид маратхської поезії, героїчна балада, що виконується під музичний супровід Кількість строф у ній може бути різною, кожна з них має одну риму П сформувалася у ХVІІ ст під час повстань маратхів проти Могольської імперії, пізніше — проти англійських колонізаторів Ії авторів називали шахірами Серед них відомі мандрівний актор Хонаджи (ХVІІ ст.), зброяр Саганбгау (ХVІІІ ст.), кравець Парашурам (ХVІІІ ст.) Особливо популярними були твори А Сатге

Поведінка — вияви діяльності певного персонажа, дійової особи або ліричного героя, зумовлені його внутрішніми мотивами та зовнішніми чинниками Термін запозичений літературознавством із психології та етики При цьому за потреби враховуються спостереження біхевіоризму, гештальтпсихології тощо, а також моральні настанови та оцінки

Поверхня структура — спосіб дії акторів та акторіальних відношень, на підставі якого здійснюється глибинна структура оповіді, різні актанти й актантні відношення Поняття запозичене нараторологами (А Ж Греймасом) з генеративно-трансформаційної граматики Н Хомського В інших моделях наративу П с вживається як відповідник дискурсу

Повёрхня — відмова від сприйняття глибини, у просторовому аспекті орієнтується на площину, у когнітивному — на ідею відсутності «глибини» об'єкта Поняття постмодерністичного номадолога На переконання Ж Дельоза та Ф Гваттари, спостерігається притаманне західноєвропейській культурі переміщення з традиційного для неї розуміння «кореня», власне метафори дерева, бінарних опозицій та лінійної процесуальності до принципів ризоморфних структур, коли «знаки втрачають сенс, допоки не потраплять до поверхневої організації», якою блукають семантично значущі плато, забезпечуючи

новизну як таку. Номадичний рух, не обмежений західним проектом, будь-якою глибинною генезою, зумовлений попередбаченими флукутаціями, забезпечує прояв заздалегідь не прогнозованої новизни на П, трактований як простір взаємодії системи з довкіллям

Повіря — погляди, давні народні легенди, перекази, казки, вистави, засновані на містичному світосприйнятті, на уявленні про зв'язки між довкіллям та людською долею. Охоплюють велике коло людських інтересів, тлумачать у ричці міфу космогонічні та конкретні життєві процеси, передбачають майбутнє, що виводиться з ірраціональних засновків за допомогою гадань, чарівництва, знахарства, ритуальних дійств, магичних настанов. П стосується всіх сакральних свят і календарних обрядів Семантика П втрачена, що не дає змоги нині адекватно його сприйняти, усвідомити його достеменну реальність, простежити обривані причинно-наслідкові зв'язки. Належачи до фольклорної прози, П мають також поетичні ознаки. За структурою речень (судження, порадки, заборони) вони близькі до прислів'я, за змістом — до міфів, легенд, казок, іноді поєднуються з іграми, вживаються як складник обрядового дійства. Так, за українським П, опівночі на Івана Купала має зацвісти квітка папороті, що може зробити щасливим того, кому поталанить її здобути. Проблема П висвітлювали у фольклористичних студіях М Маркевич, П Чубинський, П Іванов, О Потебня та ін.

Повістка — невеликий за обсягом переважно прозовий (іноді віршовий) епічний твір (повість, оповідання, оповідь, розповідь, переказ), поширений у другій половині XIX ст. Здавна відомі такі різновиди жанру, як фантастична, еротична, моральна. П З другої половини XIX ст. так називали невеликі за обсягом оповіді, призначені переважно для дітей і юнацтва. На означення своєї прози його вживали Ю Федькович, І Франко, М Коцюбинський, А Кримський, І Костевський та ін. Іноді застосовували зменшену форму «повісточка», як у дво-рчій практиці Ю Федьковича («Серце не навчити»)

Повість (нім *Erzahlung*, *Geschichte*, англ *tale*, *story*, *short novel*, *longshort story*, *french recit*, *conte*, польсь *opowiesc*) — прозовий твір, більший за обсягом від оповідання, менший від роману, що має однолінійний сюжет, головних і другорядних персонажів (нарративне тло). П відзначається поглибленим їх змальованням, описами, загостреною проблематикою, авторськими відступами. Так називають і розповідь, казку, історію, довге оповідання, короткий роман. Український термін походить від слів *відати* (знати) та *видити* (бачити), в основі яких прайндоевропейський корінь (*veda*). У П, на відміну від роману, сюжет переважно акцентований на аналізі одного чи кількох конфліктів, охоплює незначну кількість епізодів, характеризується повільним розвитком дії, рівним ритмом розповіді, відносною простотою композиції. Роман тяжіє до освоєння дії, а П — до фіксування буття, видається більш епічною. Її фінал здебільшого відкритий, випливає з логіки зображуваних подій, а не з протиставлень, як у новелі, описи здійснюються за принципом нанизування. Близькими до неї вважаються поширені у західноєвропейських літературах «сімейні цикли» Т Манна, Дж Голсуорсі, Р Роллана, Б Клавеля, Е Базена та ін. Особлива роль у П відве-

дена наратору, інтонація якого вважається сполучним чинником твору. Вважається, що П як самостійний жанр в українському письменстві поширилася лише на початку XIX ст., що «Маруся» Г Квітки-Основ'яненка, автора «Малороссийских повестей, рассказываемых Грыцьком Основьяненком», була першою україномовною П. Проте вона була позначена попередньою традицією національної прози Ніна Бернадська (монографія «Український роман теоретичні проблеми і жанрова еволюція», 2004), спираючись на спостереження М Максимовича, за яким нова українська література походить від князівської та козацької, на міркування О Творогова, вважає, що жанр має генетичні корені у киеворуському та козацькому літописанні, передусім у випадках, коли автор, відмовляючись від прийомів хроністи, перебирав на себе функції письменника, сприяючи белетризації прози. Йдеться про об'єктивовані розповіді про певні життєві чи історичні події, співвідношення вимислу і зображуваних реалій, (наприклад, Повесть минулих літ як цілісний твір та епізод у ній про осліплення Василька Теребовльського), героїчних, авантюрно-героїчних наративах, апокрифах («Повість про Синдбада-мореплавця»), «Повість про Тристана та Ізольду», «Повість про Юлану Лазаревську», «Повість про Варлаама та Йоасафа» тощо), перекладних текстах «Александрія», про Троянську війну тощо, які через болгарський варіант грецької хроніки Івана Малаля перейшли до киеворуських «Хронографів». У XV ст. з'явилося багато перекладених латинських духовних та світських П, переважно у польському або чеському варіантах вони поширювалися і в тогочасній Україні нова редакція «Александрія», компілятивна «Мука Христова», сербо-хорватські переклади з італійського оригіналу «Про Тристана», «Бова Королевич» тощо. Відомі були твори про цесаря Оттона, про папу Григорія. Поширювалися також «Повість про Акра», «Повість про Аполлона Тирського», «Повість про Івана, хрестителя Господнього», «Повість про богобойного младенця», «Повість про гордого Ангеля», «Повість про царя Сонхоса», «Повість про графиню Альтдорфську», «Повість про Юду-зрадника». За формою наративу П у сучасному розумінні може бути власне оповідною, коли йдеться не про зображення, а про імітацію об'єктивної оповіді («Інститутка» Марка Вовчка), автобіографічною («Зачарована Десна» О Довженка), хронікальною («Тарасові шляхи» Оксани Іваненко), філософською («Філософські повісті» Вольтера, «Нудота» Ж П Сартра), експериментальною («Подорож вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альцести по Слобожанській Швейцарії» М Йогансена), психологічною («У пошуках втраченого часу» М Пруста). Інколи автор може суб'єктивно застосовувати неадекватне жанрове позначення своїх творів. Так, О Кобилянська вважала П «У неділю рано зійля копала» оповіданням, М Коцюбинський спочатку називав П «Fata morgana» оповіданням, а В Барка не міг визначитися з жанром «Жовтого князя», сприймаючи його то як П, то як роман. У різних літературах спостерігається відмінне маркування жанрів. Так, в українському письменстві романом вважаються автобіографічний, біографічний, історичний, фантастичний, бульварний, епістолярний його різновиди, натомість у польській літературі вони визначені як П.

Повість временних літ — див.: **Повість минулих літ**.

Повість із ключём (нім. *Schlüsselroman*, англ. *key novel*, франц. *roman-a-clef*) — наратив, у якому персонажі мають виразно окреслених прототипів, відомих із позалітературного життя, як-от повість «Аліна і Костомаров» В. Петрова, в якій висвітлено життя кириломіфодіївця після заслання.

Повість минулих літ, або **Повість временних літ**, — перша киеворуська пам'ятка писемності літописного метажанру, складена на основі раніших літописних зведень та редакцій, що увібрала документи, перекази, легенди, повісті, дружинний епос, свідчення, запозичені з візантійських хронік. Першу редакцію П. м. л. створив Нестор (1113) на основі Володимирського (898) чи Ярославського (1036) зведень, найдавнішого кийвського зведення, Києво-Печерських зведень 1073 та 1096, що належать Никону та Івану. Другу редакцію (1117) за дорученням князя Володимира Мономаха здійснив ігумен Видубицького монастиря Сильвестр, ввівши до тексту «Повчання дітям» Володимира Мономаха його «Літопис шляхів та ловів», листування зі Святославом Окаянним, третю (1118) — князь Мстислав (син Володимира Мономаха). Перша редакція збереглася у Лаврентіївському кодексі, друга та третя — в Іпатіївському кодексі. Існує 234 списки пам'ятки, де йдеться про розселення племен Київської Русі, діяльність перших кийвських князів, їхню боротьбу з кочівниками, життя перших святих тощо. Порічний принцип викладу матеріалу запозичений із візантійських хронік. У П. м. л. використані також фрагменти Св. Письма, хронік Григорія Амартола та Івана Малали, «Життя Василя Нового», «Панонських житій» тощо. Стиль літопису привертає увагу лаконічністю та образністю, монументальністю стилю, великою кількістю прислів'їв. Серед перекладів пам'ятки сучасною українською мовою найвідоміші «Повість минулих літ» (1982) В. Близнеця, «Літопис руський» (1989) Л. Махновця, «Повість врем'яних літ» (1990) В. Яременка. Її вплив відчутний у творах Т. Шевченка, С. Руданського, С. Склярєнка, І. Кочерги, П. Загребельного, В. Малика, Раїси Іванченко, Вас. Шевчука, Вал. Шевчука та ін. Рукопис другої редакції П. м. л. зберігається у Російській національній бібліотеці (Петербург).

«Повість про Бову Королєвича» — східнослов'янська обробка середньовічного лицарського роману про Бюеве з Анстона, поширеного у багатьох країнах Європи. Найдавніший її список був зроблений анонімом-білорусом у Познані (XVI ст.), популярним був також український список (1788), відомі два російські списки. Загалом їх налічують до шістдесяти. У селянському середовищі твір втрачає ознаки лицарського роману, у містах сюжет перетворюється на галантну історію, асоційовану з оригінальними та перекладними еротично-авантюрними творами на зразок повісті про Василя Коріотського, про Петра Золоті Ключі тощо. У лубківних книжках ця повість стала казкою.

Повна індукція — різновид індуктивного умовиводу, внаслідок якого роблять висновок про весь без винятку клас певних предметів чи явищ. П. і здійснюється на основі низки достовірних суджень, сукупність яких є вичерпною. П. і, названа Арістотелем «силогізмом за індукцією», не вказує на інші

предмети, крім зазначених, які щоразу розкриваються у новому смисловому відношенні. Цікавим прикладом такого прийому можуть бути курйозні вірші «Минути» Івана Величковського, наприклад «Минути добрих»:

Минут хороби.
Минут преслідованя.
Минут мученя.
Минут біды.
Минут скорби.
Минут слезы.
Минут обиды.
Минут раны.
Минут наруганія.
Минет голод.
Минет прагнень.
Минет нагота.
Минет убозтво.
Минет каліцтво.
Минет сліпота.
Минет німота.
Минет хромота.
Минут труды, невчасы, невпокою.
Минет всякоє злоє.

Повна у вузькому розумінні логічна систéма — система, до аксіом якої неможливо без суперечностей додати нову формулу у вигляді свіжої аксіоми, щоб не порушити цілісності висловлення, спрямованого на пошуки істини. Йдеться також про таку систему, коли з її аксіом вдається дедуктивним шляхом вивести всі істинні судження, виражені в її термінах, відповідним вимогам певної дисципліни. Такий принцип застосовують у літературознавстві при дослідженні літературних систем із метою висвітлення їх сутності.

Повні систéми аксіом — змістові істинні формули, записані засобами мови такої системи, що можуть виводитися тільки з неї. Так, дедуктивна теорія вважається повною, доки додавання до її аксіом невивідного з неї речення за збереження незмінних правил не зробить її суперечливою. П. с. а., як твердить Д. Гілберт та В. Акерман, стосуються істинних формул певного змістового утворення, що можна отримати з даної системи аксіом, але поняття «повноти» досягається тоді, коли «приєднання до неї певної, до цього часу невивідної формули завжди призводить до протиріччя». Вимога повноти не обов'язкова для всіх аксіоматичних теорій, адже існують неповні формальні системи з реченнями, які довести чи заперечити неможливо, на чому наголошували логіки А. Чорч, С. Кліні, А. Тарський, А. Мостовський, П. Новиков та ін.

Повстáнська поезія, або **Упівська поeзія**, — баладні, елегійні, маршові, сатиричні твори різних жанрів, тематикою яких є збройна боротьба Української повстанської армії (УПА) проти фашистських та радянських окупантів. П. п. ґрунтувалася на традиції козацьких, гайдамацьких, опришківських, стрілецьких пісень, ліриці Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, представників «Празької школи». Її вміщували на сторінках партизанських видань «На чагах», «Чорний ліс», «Лісовик», «Інформаційні вісти», часто анонімно. Відомими були поети Марко Боеслав (1911—52; псевдонім М. Дяченка), — редактор часо-

пису «Чорний ліс», автор збірок «Непокірні слова», «В хоробру путь», «Вітчизна кличе», «Протест», «Із днів боротьби», «Хай слава луна»; Марта Гай (псевдонім Галини Савицької-Голядь), яка опублікувала збірку «До зорі» (1950); П. Василенко (збірка «Мої повстанські марші»; псевдоніми Гетьманець, Полтавець, Волош). Були популярними вірші П. Євтушенка, Н. Орельця, сотенного лемківської сотні УПА С. Хріна та ін. Найталановитішим серед повстанських поетів був М. Кушнір, який героїчно загинув у 1944 біля села Дібчі у нерівному бою з радянськими карателями, напроорокувавши в одному зі своїх віршів: «*Остався лиш один й однісінька граната, / а ворог не стріляв — хотів узять живим. / Але хто жити вмів — вмів і вмирати / прощанням зброї, гострим і сталієм*». Його рукописні зошити «Невпокоєне серце», «Стрічі», «Сине місто», «Ясеніві брості» були надруковані в 1994 (збірка «Слова із книги бою: Поезії. Листи. Матеріали»). П. п. досліджувала Ірина Роздольська («Українська поезія резистансу 40—50-х років: генетичний контекст і естетична природа», 2000). Більшість П. п. стали піснями, що публікувалися на сторінках таких видань, як «Трими, могутня пісню» (1946), «Збірник революційних пісень» (1947), «Збірник повстанських пісень» (1949) тощо. Твори зазнали фольклоризації, ставали народними. Деякі з них записав А. Пастушенко у селі Дермань, видавши окремою книгою «Ми йшли до бою» (1992). Вони свідчать про високу національну свідомість, героїчний етос та естетичне чуття авторів повстанців.

Повтór, або Повтórнення (нім. *Wiederholung*, англ. *repetition*, франц. *répétition*, польс. *powtorzenie*), — найпростіша стилістична фігура, в якій окремі слова, словосполучення повторюються в одному висловленні задля наголошення думки, фрази, деталі, інтенсивності вияву переживань, посилення зображально-виражальних, стилістично-семантичних можливостей твору. П. зумовлений потребами звукової, експресивно-емоційної, семантичної організації мовлення і вживається у фольклорній практиці та в художній літературі:

Від моєї смерті
до твоєї
треба брести цілий день —
і не дійдеш.

Від моєї смерті
до смерті твоєї
треба брести цілий вік —
і не обійдеш.

Від моєї смерті
до смерті твоєї
треба брести
без часу, без доріг, без надії —
і не дійдеш,
і не підступиш ближче
ні на крок (В. Кордун).

У поезії до системи метричних П. належать стопа, верс, тактометричний період, анакруза, епікуруза, алітерація, асонанс, ритмічний паралелізм. Поширений він як різновид стилістичної фігури: епаналапсис, анафора, епіфора, анадиплосис, антикласис, паронім, поліптон. Алла Коваль виокремлює пояснювальний, синонімічний, частковий, парний П. Найбільш

поширений синтаксичний П., компоненти якого вживаються поряд, розмежовуються іншими словами або належать до різних речень: «*Мина літо, мина осінь, // Мина сьомий місяць*» (Т. Шевченко). Залежно від мети застосування він може виконувати композиційну, номінативно-експресивну функції, бути повним або частковим, реалізуватися в ампліфікації, плеоназмі, тавтології. Термін має те саме значення, що й діяфора, традиція. П. вважається необхідним композиційним прийомом, застосовуваним для виокремлення найважливішого в структурі художнього тексту. Про це йшлося, зокрема, у давньоіндійському трактаті «Натьяшастра». За принципом П. побудовані давні пісні, утворені постійним наизуванням певного вигуків чи слова, що згодом набув вигляду ритмічної фігури (наприклад, рефрен). Використовується такий прийом і в казках та легендах, у героїчному епосі на зразок «Пісні про Роланда» чи українських дум, у баладах, де повторення щойно мовленого формує нові семантичні нюанси. Відомі також анафора та епіфора, які визначають будову вірша, або градація, котра вивершує його композиційне напруження пуантом. П. завжди стосується відтворення різними зображально-виражальними засобами чогось відмінного, іншого в самодостатньому, наділеному стабільними, повними, позачасовими ознаками. Традиційне уявлення тлумачить цей процес як самопоновлення, коли кожна повторювана річ вважається адекватною, похідною, відносно точною копією певного оригіналу. Так, Платон вважав довілля блідю тінню ідеї. Такі погляди зазнають докорінного перегляду з позицій постмодернізму. П., на думку Ж. Дельоза, не видається поверненням чи відтворенням попереднього зразка, а постає тривалою репрезентацією одиничних, щоразу нових випадків, що не підлягають жодному загальному поняттю. Воно сприяє появі динамічної, самоозначеної ідентичності, навіть якщо вона містить риси відмінності чи неоднорідності. На думку Ж. Дерріди, оригінал з'являється тільки тому, що може повторюватися у схожих і водночас несхожих копіях, а тому питання первинності видається проблематичним. Слід іншого завжди має ознаки зразка, а будь-яка сингулярність неминує амбівалентна. П. не усуває ідентичності, навпаки, вдається до поширення одного і того самого, що засвідчувала ідея «вічного повернення» Ф. Ніцше («Так сказав Заратустра», «Жадання влади») чи концепція примусового П. у праці «Поэма принципом насолоди» З. Фрейда, в яких немовби передбачені тенденції постмодернізму. Цю тезу проілюстрував неофрейдист Ж. Лакан на прикладі свідомого суб'єкта, залученого до плину взаємоповторюваних означників, котрі, повертаючись до нього, не здатні задовольнити його сподівання; отже, суб'єкт приречений перебувати між утраченим початком та нефінальною новизною майбуття. Гомі К. Бгабга вважає, що постколоніальна інерція містить нескінченну низку П., де минуле неначе перекидається у теперішнє, загострюючи потребу нагального перегляду історичної, стиснутої, немов дружина, пам'яті. Очевидно, йдеться про історіософію, відому й українському письменству, зокрема представникам «Празької школи».

Повтórюваний наратів (англ. *narrative: onopovidь*) — оповідь або її частина, що повторюється з певною частотою, з певними стилістичними варіація-

ми, як-от початки розділів повісті «Конотопська відьма» Г Квитки-Осноровича

Повчання (*рос поучение*) — різновид ораторсько-повчальної прози киеворуської доби, написаний у формі звернення старшої людини до дітей та нащадків, містить настанови для широкого кола реципієнтів, що зумовлює застосування переважно прямої мови без поетизмів «Повчання архієпископа Луки до братів», «Повчання преподобного Феодосія», «Од гршного Георгія, чорноризця Зарубської печери, повчання духовному чаду», «Повчання Мойсея, ігумена новгородського, про надмірну пиятику», «Повчання мудрого єпископа білогородського Григорія», два «Повчання преподобного Серафона» Яскравим прикладом жанру є «Повчання дітям» київського князя Володимира Мономаха Жанр ґрунтується на європейській традиції середньовіччя, тому його варто розглядати як один із типових дидактичних творів візантійського, англо-саксонського, романо-германського походження на зразок «Дистихів» Діонісія Котона (IV ст.), апокрифічного П короля Альфреда (третій розділ «Прислів'я Альфреда» з XI ст.), «Батьківських порад» єпископа Леондіка (XI ст.), «Disciplina Clericalis» (1106), приписуваної іспанському єврею Мойсею Сефарді, вищреношеною на католицького священика Петра Альфонса, а також пізніших пам'яток, як-от внесені Жуанвілем до власної хроніки (XII ст.) «Enseignements» Святого Людовіка, «Поради Вістєбека своєму синові» (XIII ст.), «Слова показальні воеводи Волоцького Йоганна Нягю до сина Теодосія» (XIV ст.) тощо

«Повчання дітям» — дидактична вставка до другої редакції Повісті минулих літ, введена ігуменом Видубицького монастиря Сильвестром за наказом київського князя Володимира Мономаха (прибл 1117), яку оцінюють як кодекс мудрого державця, апологета високих моральних чеснот, немовби підтверджених прикладами його власного життя, а також як одну з перших спроб надмірного звеличення особи князя, державця «П д» з'явився поряд із панегрично-автобіографічним «Літописом шляхів та ловів» (1066—1117) Володимира Мономаха і його листами до чернігівського князя Олега Святославича Твір видається неоднозначним як за мотивами, так і за жанровою специфікою та екзистенційною думкою Він засвідчував значну на той час ерудицію автора, прихильника християнських чеснот, суворого вихователя, моралізатора У творі наявні різні інтертекстуальні нашарування, зокрема ремінісценція із Приповістей Соломонових, послань апостола Павла, Ізборника Святослава (1076), мотиви з «Шестоднева» Василя Великого, «Триоди пісної» тощо Володимирі Мономаху, очевидно, були відомі «Батьківські поради» єпископа Леондіка (XI ст.) — капелана англійського короля Едварда Сповідника, на що звернув увагу І Порфир'єв Принаймні їх мусила знати Гіта (Едгіта) — одна з останніх дружин київського князя, дочка англійського короля Гаральда Так, формулювання засад зразкового володаря та християнина «П д» суголосні з десятма настановами «Батьківських порад» Твір Володимира Мономаха сприймають здебільшого як писемну пам'ятку педагогічної думки, ніж літературні Роздуми київського князя аналогічні міркуванням середньовічних поетів (Фрайданк, Конрад Вюрцбургський, Гуго фон Лангенштайн та ін), новеліста Якова де Ворягіне, автора збірки «Золота легенда» Ю Іва-

кін вказує на інші джерела, якими міг послуговуватися Володимир Мономах через Ізборник Святослава (1073), а можливо, і безпосередньо лист Ісидора Пелусіота (V ст) до пресвітера Гарана, в якому тлумачилися Приповіді Соломонові (XXVII, вірш 19), ремінісценція XVII бесіди Іоанна Золотоустого з приводу першого Послання коринтянам апостола Павла В Данилов вбачає у творі наслідування «Октавій» Марка Мануція Фелкса (II—III ст) У такому контексті «П д», де естетичні компоненти виконували оздоблювальну функцію, сприймається також як зразок екзистенційно-софійного зразка киеворуського «любомудрія», зумовлений потребою осягнення «життя в істині» задля існування у світі значущих божественних подій

Погляд — див **Кут зору**.

«Погідна — Соболівського тебрія» — див **«Тебрія Погідна — Соболівського»**.

Подáча — зверстаний у номері (випуску) уривок публікації, що друкувалася впродовж тривалого часу Йдеться передусім про великі за обсягом твори (романи, повісті, поеми тощо) Вони поділяються на частини, межі яких зумовлені композицією чи архітектонкою

Подвійна експозиція (*лат expositio, від ex-ро по виставляю, розкладаю, показую*) — кінематографічний прийом, який застосовується здебільшого у переходах при потребі одночасно показати дві події, які відбуваються у різний час і в різних місцях При цьому одне зображення накладається на друге, створюючи додаткове семантичне поле

Подвійна логіка наратіву (*грец logikē і англ narrative оповідь*) — два організаційні принципи розповіді, що передбачають необмежену кількість наративів, один визначає первинність зображуваних подій щодо значення, фабули, інший акцентує на значенні та сюжеті Обидва функціонують автономно, хоч і є взаємопов'язаними, як у романі «Майстер корабля» Ю Яновського, де зображено події мистецького життя 20-х років і водночас спогади про них

Подвійна фокалізація, або Подвійне бачення, — змагання двох фокалізацій при висвітленні окремої ситуації чи події, які персонажі тлумачать з різних позицій Притаманна епістолярним творам, текстам з двома чи кількома нараторами, наприклад, «Він і Вона» Ольги Кобилянської

Подвійний код (*франц code, від лат codex список постанов, збірник*) — система символів інформаційного поля, ключ дешифрування текстів, призначений для тлумачення своєрідної природи постмодерністських явищ, трактованих як мистецтво, де свідомо усуваються будь-які правила та нормативи Тому поняття «код» втрачає термінологічну строгість, може означати й асоціативні поля, і надтекстову організацію значень, бути певним типом вже побаченого, прочитаного, зробленого, сприймається зафіксованим письмом, на що вказує французький критик Р Барт, віднаходячи у художньому творі п'ять взаємопов'язаних кодів культурний, герменевтичний, символічний, семічний та проайретичний, або наративний Д Фоккема вважає постмодерністський код домінуючим, хоча письменник може звертатися і до лінгвістичного, загальнолітературного, жанрового, використовувати свій ідіолект, коли кожен наступний код обмежує дію попередніх, а завер-

шальний може частково підтверджувати і частково заперечувати наявність постмодерністського літературного соціолекту. Однак це не усуває проблеми вибору семантичних і синтаксичних засобів. Термін «П. к.» запровадили Ч. Дженкс і Т. Д'ан, синтезувавши семіотичну концепцію Р. Барта з теорією пастиша (Р. Пойрієр, Ф. Джеймсон), що сприймаються як дві великі надсистеми, здатні до подвійного шифрування художньої інформації. Твори постмодернізму, використовуючи матеріал маскультури і техніку реклами, завдяки іронічному трактуванню традиційних, зокрема модерністських, текстів апелюють і до вшуканих смаків реципієнта. При спробах зруйнувати мовні стереотипи читацького сприйняття шляхом пародіювання усталених жанрів і стилів постмодерністи потенційно умовні, ігрову специфіку літератури, спричинюючи прояви епістемологічної невпевненості, тому що будь-який традиційний сенс перетворюється на проблему сучасності.

Подвійний сонет (італ. *sonetto*, від лат. *sonus*: звук) — сонет із порушенням канонічних вимог до твердої строфічної форми, перетворений на сонетоїд, коли до катренів чи терцетів додано зайві рядки при збереженні розміру та римування. Існують такі П. с., як французький (чотири катрени і чотири терцети при двох римах), іспанський (до кожного катрена додано по два додаткових віршових рядки, до кожного терцета — по одному), італійський (після кожного з катренів і терцетів додано по два семискладові верси). Трапляється також різновид, коли до кожного катрена і терцета приєднано по два семискладових рядки або до катренів додано по два, а до терцетів — по одному семискладовому віршовому рядку. Данте Аліг'єрі не вважав такі сонети подвійними. Приклад П. с. (сонетоїд) із доробку Емми Андіївської («Роздвоєння»):

Йшли поодинокі, а під зяб — гуртом.
Не краєвид — кишенья клеptomана.
Бій за нутро — боскети і дольмени,
Й клішня, яка гаї перегорта.

Від неба тільки вусики й роти.
На схилах барви — вибухають міни.
На м'яко — тло, бар'єр, що фонд імунний.
Коліна й лікті — до дірок — етер.

Втомилися від спектрів ототожнень.
З невидимого тільки голос — тужно, —
Що сам — без тіла й не при діл.

Кесони існування так продуло
Від нагромаджень тліну і цитат. —
Латаття, що над прірвою цвіте.

Бабіне літо. Знак — набік — мету,
Водночас в усі напрямки плести.

Подвобсння — див.: **Гемінація**.

Подвійний нарис — різновид нарису, в якому відтворено значну подію, розкрито її особливості через відповідний аналіз.

Подвійний репортаж (франц. *reportage*, від англ. *report*: повідомляти) — різновид радіо-, теле-репортажу, зумовленого несподіваною подією. Постає у вигляді неопрацьованого матеріалу, показ якого супроводжується коментарем репортера, що швидко орієнтується у ситуаціях, може дати їм відповідну оцінку.

Подіум, або **Подій** (лат. *podium*), — підвищення у давньоримській архітектурі, що сягало іноді до чотирьох метрів; у церкві або в амфітеатрі використовувалося для привілейованих глядачів. Так називали й підвалини храму зі сходами на торцевому боці. Скульптори використовують термін у значенні підвищення для статуї.

Подія (нім. *Ereignis*, англ. *event*, франц. *événement*, польс. *zdarzenie*, рос. *событие*) — розгортаня фабули в художньому творі, що впливає на розвиток сюжетних ліній, на колізії, конфлікти, поведінку героїв, може бути акцією або актом, випадком, вважається разом з екзистентом одним із фундаментальних складників розповіді. П. пов'язана із зовнішнім чи внутрішнім переміщенням персонажа через межу, що поділяє просторово-часові частини зображуваного чи уявного світу, зорієнтована на мету, якої слід досягти (або відмовитися від неї), долаючи різні перешкоди. На думку Г.-В.-Ф. Гегеля («Естетика»), слід відрізнити те, що відбувається, від певної дії, названої в епічному творі П.: «Якщо блискавка вбиває людину, то йдеться лише про зовнішню подію, натомість завоювання ворожого міста містить у собі дещо більше, стосується виконання спланованої мети». Мовиться про зміну сюжетної лінії внаслідок мотивованої активності персонажа чи зміни ситуації (або низки часткових ситуацій), на відміну від якої П. вказує на динамічну природу сюжету на зразок конфлікту в епіці чи драмі.

Подобенство — приклад; термін Іоанікія Галатовського.

Подольночка — український дівочий хоро-вод-веснянка ігрового змісту, який імітує народження певного культового божества. Фабула П. відображає його пошуки, віднаходження та оживлення, відсилання до Дунаю як символу води — одного з першоелементів світобудови:

Десь тут була Подольночка,
Десь тут була молодесенька.
Тут вона впала, до землі припала.
Сім літ не мвивалася, бо води не мала...
Ой, встань, встань, Подольночко,
Умий личко, як ту шкеляночку.
Візьмися в боки, поскачи трохи...
Попливи по Дунаю, бери дівку скраю...
(запис С. Килимника)

Часто у прикінцевих рядках співається «*Бери дівча скраю та веди до раю*», тобто у світ вічної благодаті, в ирїй, на зелені луки, де перебувають душі-духи. Пісня втілювала в собі світлу народну фантазію, магію слів та дій, які мали сприяти пробудженню природи. При цьому живе коло, створюване дівчатами, репрезентувало рух сонця, сприймалося за ознаку відродження. Пізніше П. втратила міфічний зміст, і магічне значення сприймається нині як дитяча пісенька. У південних слов'ян П. називається Додолюю, а свято, яке припадало на кінець травня, — Додолюю-Перепудою (у чехів — дудуліца), у назвах яких наявний спільний корінь — *дол-*, який вказує на те, що ритуал виконувався у долинах.

Подорож (нім. *Reise*, англ. *travel*, *voyage*, франц. *voyage*, польс. *podróż*, рос. *путешествие*) — метажанр, поширений у формі ходіння, нотаток, щоденників, мемуарів, нарисів тощо, ґрунтується на

хронотоп шляху, на переміщенні персонажа у просторі й часі, генетично постає зі спогадів Крим пізнавальної мети, у П порушують естетичні, філософські, фантастичні, публіцистичні проблеми. Вживається й особливий його літературний різновид — оповідь про вигадані мандри на зразок утопій, наукової фантастики, фентезі. П властиве переплетіння документальної, художньої та фольклорної форм, об'єднаних спільним образом героя-мандрівника, який перетворюється на наратора, розповідає про інші світи, інколи сполучаючи достовірні та легендарні елементи, не змінюється впродовж всього твору, постає носієм національної традиції. Здебільшого П використовується як літературний прийом в епосі та романних жанрах давньоєгипетська «Казка про того, хто зазнав корабельної аварії», шумерська поема про Гільгамеша, давньоіндійська «Рамаяна», «Одиссея» Гомера, «Нотатки про Галльську війну» Юлія Цезаря, «Енеїда» Вергілія, «Християнська топографія всесвіту» Козьми Індикоплова, «Мандрівка Св Брандана до Землі Обитованої», «Ходіння Данила, Руської землі ігумена», «Книга Марко Поло», «Ходіння за три моря» Афанасія Нікітіна, «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі, «Подорожні нотатки» К Гільденбрандта, «Опис України» Г Л де Боплана тощо. Аналогічні жанри були поширені в східному письменстві твори Чжан Цяня (II ст до н е), Сулеймана з Басри (IX ст), аль Біруні (X—XI ст), «Книга мандрів» Насіра Хосрова (XI ст), «Розваги втомленого у мандрах країнами» аль-Ідрісі (XII ст), «Подарунок споглядальникам про дивовижні мист і дива мандрів» (XIV ст) Ібн Батути, а також записи Ібн аль Варді, Ібн Маджіда (лоцмана Васко да Гама) та ін. Мотив мандрів поширений у народній казці, артурівському циклі, у збірнику «Тисяча й одна ніч», рицарських та крутійських романах, де подорожі відбуваються одночасно в реальному та фантастичному просторах. Популярність П за нової доби зумовлена географічними відкриттями XV—XVI ст (матеріали плавачів Х Колумба та А Веспуччі, твори Б де Лас Касаса, нотатки Б Діаша та ін), морськими й суходільними експедиціями (XVII—XVIII ст) Р ла Салія, Дж Кука, Ж Ф Лаперуза та ін. Вони часто були джерелом художньої творчості. Так, плавання Васко да Гама в Індію стало основою сюжету поеми «Лузіада» Л Камоенса. З'являлися також утопічні романи, в яких імітувалися мандри, на зразок «Утопії» Т Мора чи «Нової Атлантиди» Ф Бекона. Нове висвітлення П здобули у пригодницькому романі просвітників XVIII ст («Робінзон Крузо» Д Дефо, «Мандри Гульвера» Дж Свіфта, «Пригода Телемака» Ф Фенелона, «Пригоди Родеріка Рендома», «Пригоди Переріна Пікля» та «Мандри Гамфрі Клінкера» Т Смоллетта, «Мандри Нільса Кліма під землею» Л Гольберга), у річці сентименталізму, преромантизму та романтизму. Поступово твори цього жанру набували ознак ліричного мандрівного нарису, суб'єктивної гри з простором («Сентиментальні мандри Францією та Італією» Л Стерна, «мандри уяві» у «Подорожі довкола моєї кімнати» К де Местра, «Американська подорож» Ф Р де Шатобріана, «Подорож Чайлд-Гарольда» Дж Г Байрона та ін. Нова українська література була започаткована «мандрівною» «Енеїдою» І Котляревського. Розвивався також антикварний роман на зразок «Мандрів молодого Анахарсіса Грецією» Ж Бартелемі чи «Мучеників» Ф Р де Шато-

бріана Інколи до мотивів П автор додавав екзотику далеких країн («Подорож на Схід» А де Ламартина), роздуми про національну mentalність («Козаки в Москві» І Липи), про дух доби («Італійські мандри» Й-В Гете, «Рим, Неаполь і Флоренція», «Прогулянка Римом» Стендаля), синтез ліричних рефлексій та реалістичної публіцистики («Мандри в Арзрум» О Пушкіна, «Мандри на Гарі» Г Гейне), висвітлення абсурду буття («Мертві душі» М Гоголя), глибокий аналіз соціальної дійсності («Подорож із Полтави до Гадячого» Панаса Мирного) тощо. Відчутною у прозі того часу видається фантастика, зокрема у творах Ж Верна. Особливо популярною була мариністика, П у якій інколи набувала вигляду романтико-філософської алегорії («Моби Дік» Г Мелвілла). Неоромантизм наприкінці XIX ст поглибив інтерес до незвіданих країн, зумовивши появу пригодницьких романів Р Стівенсона, Дж Конрада та ін. Цю традицію в українській літературі продовжив І Багряний, вносячи в неї трагічні інтонації («Тигролови», «Людина біжить над прірвою»). Провідним у жанрі П є мандрівний нарис «Подорож на «Снарці» Джека Лондона, «Подорож до Польщі» Я Івашкевича, «Зелені пагорби Африки» Е Хемінгуея, «У краю неналяканих птахів» М Пришвіна, «Льодова книга» Ю Смуула та ін. Зверталися до цього жанру і вчені «Аку-Аку», «Мандри на «Кон-Тікі»» Т Хейрдала, «У світі безмовності» Ж І Кусто, «Себе подолати» Ф Чичестер тощо. Традиція П часто використовувалася у модернізмі («Улісс» Дж Джойса, «Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» М Йогансена, «Герострати» Емми Андієвської), постмодернізмі («Московіада» Ю Андруховича, «Адепт» В Єшкілева та О Гуцуляка). Мотив П набуває транзитного значення, характеристики нелінійних структур, зокрема у постсучасній поезії Т Федюка, С Жадана та ін., в якій наявна, за словами Тамари Гундорової, «постмодерна бездомність».

Подорожний нарис — різновид нарису, в якому змальовані люди, події, краєвиди та враження автора, що з'явилися під час його подорожі. У П н допускається порушення жанрових канонів оповіді, застосовуються вільний добір та групування матеріалу, зіставлення, асоціативне зближення епізодів тощо, прийоми калейдоскопичного показу подій, колажу.

Подражання — інтертекстуальний прийом наслідування, назва запроваджена Т Шевченком «Подражання Едуарду Сіві», «Подражання Ізекеєлю», «Подражання 11 псалму», «Подражання Сербському».

По́езія (нім *Dichtung*, *Poesie*, англ *poetry*, франц *poesie*, польс *poezja*, рос *поззия*, від грец *poiesis* *творчість*) — артистично-словесна творчість, відмінне від прози ритмічне організоване мовлення, що постає на основі конкретно-історичної версифікаційної системи, відзначається особливим образним ладом, тропічним насиченням. Таке розмежування творчості засвідчив Аристотель, протиставляючи метризований і простий різновиди письма. Римляни поглибили його погляд, застосовуючи віршову мову (*versa oratio*) на противагу простій мові (*prosa oratio*). До віршової мови відносили епос, лірику, драму, до простої — оповідню та ораторську, філософську прозу. Інколи П, за Аристотелем, ототожнювали з «техне» — вмінням робити красиві речі, що спростовував І Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчос-

ті» Вживається термін і в традиційно ширшому розумінні як мистецтво слова, як художня література, вивчена особливим одухотвореним сенсом

Поезія — це завжди неповторність,
Якийсь безсмертний дотик до душ

(Ліна Костенко)

В Барка («Уваги про поезію старовинну і сучасну») зазначав «Поезія становить собою один із найцінніших дарів Духа людини, щоб утішити її в клопотах, понурості і в темноті матеріального існування» Він водночас зауважував («Необхідність поезії»), що вона готує душу «для її вічності в небесних оселях» П може мати й переносне значення чарівності, привабливості Семантичне навантаження П конкретніше, виводом порівняно з родовим поняттям «лірика» П виявляє свою мистецьку автономію, формуючи іншу реальність, асоціативно пов'язану з культурою та довідками Тому спроби однобічного її розгляду в контексті зовнішніх чинників, перетворення на засіб маніпулювання позаестетичними системами призводять до її дискредитації Грунтуючись на ірраціональності світосприйняття, П відрізняється від логічних структур, потребує недомовленості, однак і надмір, на думку Е А По («Філософія творчості»), може завдати П шкоди Цим вона відрізняється від прози з притаманним їй виразним логічним компонентом, який посилює частку раціональних ознак у наративі, орієнтується на прояснену однозначність вислову П часто схильна до мальовничості, колористички, наближаючись до малювання, але, на відміну від його статички, характеризується динамізмом Найближчою їй видається музика Метрика спочатку була складником музичної теорії, не належала до поезики Ритміко-інтонаційні особливості звукової артикуляції можна вважати джерелом як мовлення, так і співу Тому вони поєднуються у вокалі й музиці, починаючи від фольклору, виявляючись у формі синкретизму, який зумовив віршову форму П і усталювався завдяки епідам, рапсодам, бардам, трубадурам, кобзарям, акинам та іншим виконавцям (водночас поетам та музикам) певних текстів під музичний супровід Античному письменству відомі дифірамбичний, рапсодичний, анакреонтичний різновиди П В усній творчості музика вважалася передумовою поетичного тексту, проте її виразальні можливості обмежувалися загальними формулами часових (метр) та звуковосисотних (лади) співвідношень, що за доби середньовіччя називалися модусами і були пов'язані зі специфікою виконання окремих жанрів У середньовічній французькій повісті «Окассен та Ніколет» наведено тезу, за якою прозові фрагменти оповідаються, а віршові — виспівуються Відмежування вірша від музики, започатковане в античний період, остаточно визнане у XIV ст, спостерігалось вже у католицькій службі Поетичні тексти набули абсолютної автономії у доробку Данте Аліґ'єрі, Ф Петрарки, Т Тассо, П де Ронсара та ін, ставши традицією європейської П, що спостерігалось і в східній Проте П не втратила зв'язку з музикою, особливо актуального у практиці символізму, перейнятого пошуками чистого «звукового образу» Віршова форма завжди була засобом перетворення слова у мистецтво, виведення його з меж буденності й монотонної прози в іншу, одуховнену дійсність Вірш надає різним жанрам

(елегія, ода, сонет, газель, поема тощо) асоційованої з красою ритмічної досконалості П якнайповніше розкриває свої зображально-виразальні можливості за відповідної літературної доби Сприятливі умови для її розвитку створені у рідніщах романтизму та модернізму, натомість на теренах Просвітництва чи реалізму вона відсувалася панівною прозою на маргінеси письменства За доби класицизму П була втиснута у рамки суворого канону, а у творчій практиці модерністів й авангардистів виявлялась у розкутих та синтетичних формах верлбр, поезія в прозі, драматична поема тощо Наприкінці XIX ст П вже сприймається не як мистецтво слова взагалі, а як віршова мова Тоді ж змінилось уявлення про П На думку Б Кроче, який спирався на засади «філософії життя», П реалізується у вільній від логічних матриць «ліричній» інтуїції Будучи проміжною ланкою між музикою і малюванням, П часто прагне поєднати їхні властивості в оригінальних синтетичних сполуках (синестезія, кларнетизм) Водночас вона може розкривати свої можливості у рідніщі експериментальної літератури як конкретна поезія або виявляти мовні можливості у вигляді лінгвістичної поезії З другої половини XX ст, особливо у контексті постмодернізму, у тлумаченні П змінюються акценти Так, Т Адорно («Негативна диалектика») вважав її присутність неможливою, «варварською» після Освенцима, зайвою розкішшю, оскільки на той час зникла потреба у самодостатньому ліричному героєві, що уникає соціального, політичного визначення З огляду на це іманентність П проголошувалася обмеженою, на цю наполягали, зокрема, представники промарксистського літературного угруповання М-О-В-А (L-A-N-G-U-A-G-E) Ч Олсон, Ч Бернстайн, Дж Ротенберг, Лін Гейджиньян, М Палмер, Д Ентін, Сьюзен Гоу та ін Вони дотримувалися поглядів Ч Олсона, викладених у пропостмодерністському есе «Проекційний вірш» (1950), обстоювали відкрити, наперед визначену поетичну форму на противагу закритій, притаманній класиці, пріоритету надавали ритму метронома Поета, який іманентно реалізував свій талант, представники угруповання звинувачували у «виставлянні його» Тепер він мусить перетворитися на арену, де Я пояснювало б всеохопний контекст свого існування, а П була б нескінченно відкритим полем діяльності змісту і форми, виходила б за усталені жанрові межі «Проекційний вірш» виявлявся жанровою дифузійною, пастищем із прози, цитат та інших інтертекстуальних прийомів, що охоплюють розмаїті тематичні аспекти, діалогічні матриці, або, за словами Д Кліппінгера, йдеться про «гетероглосну конвергенцію ідеологій, дисциплін та голосів», а не мистецтва Поза постмодерністським контекстом знову з'являється спроба реанімації безживного «соцреалізму», практики так званої «функціональної поезії» пізніх футуристів, не дарма поети М-О-В-И вибудовують свої концепції на основі поза-літературного марксизму, втручання якого в письменство XX ст мало деструктивні наслідки Припущення Т Адорно про втрату П життєвої перспективи спростовуються художньою дійсністю Так, у США П набула престижного статусу завдяки запровадженню програм творчого письма Музею красних письменств

По́езія в про́зі — див **Вірш у прозі**.

«По́езія XIX ві́ка» — поетичний збірник (Л, 1903), до якого увійшли твори Л Ж Беранже, В Гюго,

А. де Ламартина, А. де Мюссе, А. де Вінні, Т. де Банвіля, Т. Готье, Ш. Бодлера, Сюллі-Прюдодма, А. де Лілья, Ж. М. Ередія, П. Верлена, С. Маларме, В. Александрі, Г. Креченау, Я. Гергуцці, М. Емінеску, Кармен Сільви, Н. У. Фусколи, В. Монті та інших європейських поетів у перекладі В. Щурата. До віршів кожного поета подана коротка біографічна довідка. Видання розпочинається передмовою К. Студинського.

Поезія кореспондентських товариств (англ. *correspondent society poetry*) — соціально заангажовані вірші робітників та ремісників Англії (1792—198), які друкувалися на сторінках видань «Свинячий харч», «Політика для народу», «Трибуна». Їх означені класовим дискурсом оди, політичні пісні, релігійні гімни, байки, епіграми передували чартистській поезії.

Поезія руїн (нім. *Ruinpoesie*, англ. *poetry of ruins*, франц. *poésie des ruines*, рос. *поэзия руин*) — поетична рефлексія на підставі споглядання знищених будівель, що викликає роздуми про минулість часу, несталість довкілля. Її започаткували новолатинські поети XVI ст.; такі настрої притаманні, зокрема, ліриці Ж. Віталіса де Рома, позначилися на творчості Ж. Дю Белле, Е. Спенсера, М. Сєнп-Жарчинського. Спочатку руйновища описувалися як мінлива і досконала дійсність, але вже в добу бароко вони набули значення марноти життя. Література та мистецтво XVIII ст. відкривали в них особливу красу, що зумовлювала стан меланхолії або тривоги, як у готичному романі. За доби романтизму П. р., зокрема у творах Ф. Р. де Шатобріана, набула історичного сенсу, поєднувалася із готичними елементами, як у польській поезії 20-х XIX ст., чи з образом могили, як в українських романтиків (творчість А. Метлинського), розвинувшись до символу Розритої Могили, з яким Т. Шевченко асоціював Україну.

Поезія як знання — концепція «нової критики», з позиції якої поезія сприймається як унікальне знання, відмінне від наукового. Так, Т. С. Елот на підставі теорії цілісності світосприйняття трактував поезію як злиття думки й емоції. Такої позиції дотримувалися й ф'юджитивісти, вважаючи, що вона формує не емоційний (романтики) чи інтелектуальний досвід (позитивісти), а власне поетичний, що виражається через осяяння, ототожнюване з вищою свідомістю.

Поєма (нім. *Poem*, англ. *poem*, франц. *poème*, польсь. *poemat*, грец. *poëma*: *створення*) — переважно віршовий, значний за обсягом твір, у якому зображені особливі події та яскраві характери. Жанровими різновидами П. є ліро-епічна, лірична, епічна, сатирична, дидактична, бурлескна, драматична, романтично-іронічна, байронічна, філософська, описова тощо. Інколи П. називають великий прозовий роман чи повість, яким, крім глибокого змісту й широкого охоплення подій, притаманні пафос, сатира («Мертві душі» М. Гоголя), тонкий ліризм («Поєма про море» О. Довженка) тощо. Близькими до П. видаються прозові твори доби романтизму. Як жанр, що розвивався на межі епосу, лірики й драми, синтезувавши їх характерні засоби та прийоми, П. донині залишається найпродуктивнішою. Назва «П.» іноді вживалася як синонім епопеї. На початку становлення П. мала ознаки первісного синкретизму ліро-епічних пісень, у яких посилювалася епічна домінанта, тісно пов'язана з міфами: «Іліада», «Одіссея» Гомера, «Махабхарата», «Рамаяна», «Пісня про мого Сіда», «Пісня про Ро-

ланда», «Алпаміш», «Манас», «Слово о полку Ігоревім», «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі, «Шахнаме» Фірдоусі тощо. Іноді вона зазнавала циклізації (кікличні поеми чи Артурівський цикл). Поряд із творами «героїчного стану світу» (Г.-В.-Ф. Гегель), зразком яких була «Енеїда» Вергілія, з'являлися також космогонічні (доробок Гесіода чи Овідія), пізнавально-дидактичні («Про природу речей» Тіта Лукреція Кара). П. у сучасному розумінні вперше представлена у «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі, «Визволеному Єрусалимі» Т. Тассо, «Лузіаді» Л. де Камоенса, де акцентована доля конкретного персонажа. У XVII—XVIII ст. жанр зазнає кризи: крім «Втраченого раю» та «Віднайденого раю» Дж. Мільтона, не з'явилося творів, рівноцінних їм за героїчним і трагічним пафосом. Спроба відновити П. притаманна «Месіаді» Ф.-Г. Клопшток. Поширюється пародійна («Генріада» Вольтера), бурлескна («Суд Паріса» Ш. д'Ассусі, «Вергілій навиворіт» П. Скаррона, «Енеїда» І. Котляревського) та комічна П., в якій використовувалася переважно стилістика легкої поезії («Надлої» Н. Буало, «Викрадення кучерика» А. Пювля, «Душечка» І. Богдановича). Доба преромантизму розпочинає новий етап розвитку П. — з'являються «Пісні Осіанна» Дж. Макферсона. Її можливості були розкриті у рішучі романтизму, коли центральною постаттю твору, його визначальним сюжетотвірним чинником став неординарний персонаж, а жанровою основою — ліро-епічний, іноді символіко-філософський елемент; розвивається роман у віршах, зокрема «Євгеній Онегін» О. Пушкіна. У другій половині XIX ст. П. поступилася прозі, навіть дублювала її, як у М. Некрасова («Кому на Русі жити добре»), проте залишалася значущою в американській та в латиноамериканській літературі: «Пісня про Гайявату» Г. Лонгфелло, «Мартін Ф'єрро» Х. Ернандеса тощо. На початку XX ст. П. набула глибокої інтимізації, в ній домінувало авторське Я, власне ліризований «наратор», заглиблений у невичерпний внутрішній світ, що невдовзі засвідчила низка творів відповідного жанру В. Сосюрі: «Червона зима», «Золотий ведмедик», «Мазепа», «Христос». Еволюція П. простежується від героїчного епосу через описовий, дидактичний, історичний різновиди до ліричної, власне суб'єктивізованої, тому її твори можуть належати до епосу, лірики та ліро-епосу, зазнавати впливу драми («Камінний господар» Лесі Українки), колажу («Дума про вчителя» І. Драча), набувати вигляду великих, середніх та малих форм, що спостерігається, зокрема, в українській поезії від синтетичних «Гайдамаків» Т. Шевченка та філософського «Мойсея» І. Франка до апокаліптичного «Поета» Т. Осьмачки чи трагічного «Поєдинку» Д. Павличка.

Поєма в прозі (нім. *Poem in Prose*, англ. *prose poem*, *poem in prose*, франц. *poème en prose*, польсь. *poemat prozą*, рос. *поэма в прозе*) — значний за обсягом різновид поезії в прозі, синкретичний жанр лірики, реалізований у рефлексивних чи суб'єктивізованих творах із виразними поетичними засобами, написаних за принципами прозового ритмізованого мовлення. П. в п. виникла внаслідок зміни уявлень про поезію, поширених у другій половині XIX ст., пов'язаних із деканонізацією класичних жанрів, намаганням наблизити поетичний дискурс до природно-розмовної стилістики з одночасним збереженням багатства метафори та стилістичних фігур. Одним із

перших звернувся до неї французький поет А. Бертран («Гаспар із п'єми»). Його починання підтримали і поглибили Ш. Бодлер, А. Рембо, Я. Каспрович, Ю. Пшибось та ін. В українській поезії до такого жанру зверталися В. Поліщук, В. Гадзінський, Ю. Тарнавський та ін.

«Поети Нью-Йоркської групи. Антологія» — збірник поезії представників Нью-Йоркської групи (К., 2003), упорядкований О. Астаф'євим та А. Дністровим. До видання увійшли добірки Емми Андєвської, Б. Бойчука, Жени Васильківської, Віри Вовк, Патриції Килини, Б. Рубчака, Ю. Тарнавського, Ю. Коломийця, М. Царинника, Р. Бабовала, Марії Ревакевич, О. Коверка. Передмову до антології написав О. Астаф'єв, зазначивши в ній особливості цієї модерністської групи, її генезу і лаконічно окресливши творчі постаті та висвітливши їх ідіостиль.

Поетизація (франц. *poétisation*, від грец. *poiesis*: творчість) — здатність уявляти, зображати дійсність поетичними засобами, з піднесенням та ідеалізацією. П. вважається органічною рисою ментальності українців (М. Костомаров, В. Антонович, Б. Цимбалістий та ін.), що полягає у ліричному світосприйнятті, у прагненні розбудувувати своє життя за законами краси, виражена в оформленні осель та одягу, у ставленні до природи, у мелодійній пісні тощо. П. притаманна літературам інших народів, у багатьох врівноважена раціональними настановами.

Поетизм (грец. *poiesis*: творчість) — слово або мовний зворот естетичного змісту з додатковим стилістичним забарвленням, яке породжує стан духовного піднесення. Такими можуть бути назви різних міфічних істот (*німфа, пан, див, мавка* та ін.), явищ природи (*весна, гроза, бабине літо, повінь* тощо), абстрактних понять, що мають значення глибокого душевного переживання (*любов, ненависть, мрія* і т. п.), символів (*калина, свиан-зілля, рушник* тощо), настроїв, пов'язаних із поривами до незвичайного, як у романтиків, чи з трансцендентним заглибленням у проблеми першосутності (символізм). П. зумовлює неординарність світосприйняття, впливає на стиль поетичного мислення, але потребує дотримання автором естетичної міри. П. втрачає свої функціональні можливості, коли перетворюється на версифікаційний штамп, своєрідну, позбавлену смислового навантаження, оздобу. Так нині сприймаються деякі традиційні образи української лірики (*соловей, калина, барвінок, тополя, лелека, криниця* і т. д.). Однак вони не втратили притаманного їм зображально-виражального потенціалу, як припускали авангардисти М. Семенко, В. Поліщук та ін., по-новому втілені в неординарній поезії Віри Вовк, І. Калинця, В. Голобородька. П. можуть бути індивідуальними новотворами, наприклад *листолет* чи *небонадь* М. Вінграновського.

Поетизм (чеськ. *poetizmus*) — стильова тенденція чеських модерністів В. Незвала, Я. Сейферта, К. Бібла, Б. Вацлавека, критика К. Тейге, режисера Й. Гонзля, композитора І. Свободи та ін., близька до сюрреалізму, сформована на основі артистичної спілки «Деветсил» (Прага, 1920). Вони мали свої видання: «Диск» (1923—25), «Діапазон» («Pasma», 1924—26), «ReD» («Revue Devetsilu», 1927—31), дотримувалися власної естетичної програми. Прихильники П. не сприймали декадентських тенденцій та академізму, позірної декларативності, спростовували спроби під-

порядкувати поезію позахудожнім завданням, виходили з переконання, що мистецтво, як наголошував К. Тейге у маніфесті П. (1924), має «жити і радіти життю», стати «гігієною душі», вивповнятися бадьорим настроєм, щоб протистояти моральній депресії, поширеній після Першої світової війни. Ці митці спиралися на традицію Е. А. По, Ш. Бодлера, А. Рембо, Г. Аполлінера, захоплювалися творчістю «примітивних» народів, цікавилися концепцією психоаналізу, обстоювали асоціативний принцип віршування, що посилював максимальну мобілізацію поетичної уяви на противагу заперечуваний ними логоцентричній традиції, наполягали на перевазі емоційного чинника над раціональним, на застосуванні гумору та гри. П. припинив своє існування в 1934 у зв'язку з появою у Празі угруповання сюрреалістів, очоленого К. Тейге.

Поетика (грец. *poietikē*: майстерність творення) — наука про систему зображально-виражальних засобів у письменстві та будову літературних творів. За античної доби і класицизму П. називали вчення про словесне мистецтво. Один із найдавніших термінів літературознавства, осмислення сутності якого спричинило появу багатьох визначень та розуміння його як розділу теорії літератури (В. Лесин), в якому вивчається структура творів словесного мистецтва в її системних та історичних закономірностях (наприклад, жанр); як «системи художніх принципів і особливостей якого-небудь напрямку в літературі чи окремого письменника» («Словарь иностранных слов», 1985); як «науки про будову літературних творів і систему естетичних засобів, що в них використовуються» («Краткая литературная энциклопедия», 1968); «науки, що вивчає поетичну діяльність, її походження, форми і значення» (Ф. Брокгауз, І. Ефрон, 1898). Сучасна інтерпретація П. полягає у відокремленні її від теорії літератури, сприйнятті як частини літературознавства, що вивчає конкретні елементи твору (композиція, поетичне мовлення, версифікація). З метою узгодження дефініцій Г. Ключек пропонує застосувати щодо П. як внутрішньо організованої цілісності такі основні «постійні смисли»: художність, система творчих принципів, художня форма, цілісність і системність, майстерність письменника. Він уточнює, що П. зосереджена на осмисленні «художності в усій повноті цього надскладного питання», залученні світоглядних моментів, єдності форми і змісту, тобто на системному підході. При з'ясуванні принципів та обсягів П. виокремлюють її нормативний (досвід певного напрямку) та загальний (універсальні властивості письменства) різновиди. Традиційно П. розмежовується на описову, яка фіксує структуру конкретного твору чи масштабного літературного процесу, та історичну, що досліджує походження літературно-художніх засобів, стильових тенденцій, напрямів, спирається на метод порівняльно-історичного літературознавства, вивчає жанрові особливості творів. Порівняно з теорією літератури П. більш зосереджена на вивченні, крім конкретних сегментів твору (композиція, поетичне мовлення, версифікація тощо), ще й системи художніх принципів літературних тенденцій, творчості певного поета, стосується не лише об'єктивних властивостей певних текстів, а і його рецепції, постаючи водночас об'єктом та суб'єктом дослідження. Залежно від окресленої площини аналі-

зу за основу дослідження може обиратися П стилі, жанру, діяльності певної школи чи угруповання, творчого доробку окремого автора тощо Отже, йдеться про загальну П, що висвітлює можливі способи художнього задуму письменника та закони поєднання різних засобів залежно від жанру, виду чи роду літератури, які можуть бути класифіковані на різних рівнях творчої роботи між задумом та втіленням твору Основна мета П полягає у висвітленні звукової, словесної та образної структури тексту, встановленні повного систематизованого переліку прийомів У звуковому аспекті об'єктом дослідження є фоніка й ритміка, метрика і строфіка, які досліджує віршознавство Словесний рівень (особливості лексики, морфології, синтаксису) вивчає стилістика Цей аспект осмислювала також риторика, яка враховувала стилістичні фігури та тропи До образного ладу, названого топікою (традиційний термін), тематикою (Б Томашевський), власне П (Б Ярхо), належать предмети, персонажі, мотиви, сюжети Особливого значення літературознавці надають висвітленню поетичного мовлення, відмінного від інших функціональних різновидів мовлення Досліджують звукові особливості (алітерація, асонанс, рима), ритм, синтаксис, словник (зокрема, полсемія та синонімія), звідки відбираються ті мовні одиниці, що відповідають потребам художньої форми Відмінність у ритмі загальноживованій та поетичній мові можна визначити шляхом частотного статистичного обчислення, зокрема при розбудові схеми силабо-тонічної системи, що поєднує особливості різних ритмічних типів Ритм верлбру та прозових творів визначається чергуванням не звукових, як у метричному вірші, а синтаксичних одиниць певної довжини, за якою можна також відмежувати деякі різновиди художньої прози від ділової чи наукової Застосування прозаїзмів у поетичному тексті витворює особливий смисловий ефект, використання поетизмів залежить від обраної письменником теми, стилю чи форми (сонет, байка, новела, повість тощо) Метафора зазвичай переважає у поезії, метонімія — у прозі Тропи структурують авторську модель світу за принципом *hapha legomenon*, застосовуються у прийомі одивнення У формуванні будь-якого твору по-різному поєднані елементи художнього мовлення Якщо у поезії надається перевага фоніці та ритміці, то у прозі — фабулі, сюжету, композиції Художній світ будь-якого твору структурований за категоріями часу, простору, локального колориту, низкою ознак, за якими класифікують предмети чи героїв Часто їх зіставляють, протиставляють, змінюють, що спостерігається на прикладі перевтілень у фольклорних творах, у «Метаморфозах» Овідія чи «Лисячих чарах», «Дивних історіях» Пу Сунліна Антитегічні ознаки (позитивні та негативні герої, бінарні опозиції світового дерева по вертикалі та горизонталі тощо) використовуються для побудови фабули, розгортання конфліктної ситуації У гостроконфліктних творах вводяться персонажі за їхніми головними та другорядними функціями у сюжетних лініях та ролями у вузлових ланках (кульмінація, катастрофа, розв'язка) Семантична місткість притаманна тим різновидам епіки, де поруч з авторською мовою вживається непряма та невласне пряма мова, принцип потоку свідомості, оповідь наратора, інтертекстуальні прийоми Побудова художнього твору зумовлена закономірностями

застосування різнотипних речень у межах відтинків тексту (абзаци, строфи, періоди, розділи, частини), що сприяють переходу синтаксичного чинника у простір поетичної композиції Дослідження системи художнього явища може відбуватися ізсередини, бути суворо регламентованим, нормативним, як у класицизмів, або зовні, тобто вважається описовим, поширеним у порівняльному літературознавстві Описова П ставить за мету розкриття творчої лабораторії письменника від задуму до остаточного втілення художнього твору відповідно до авторської волі, виявлення всіх можливих рівнів тексту, поєднане з використанням відповідних текстологічних, палеонтологічних, деконструктивістських методик та герменевтичних підходів Історична П простежує зародження та еволюцію окремих художніх засобів (тропи, стилістичні фігури, що стають предметом вивчення лінгвістичної П, версифікація тощо), категорій (художній час, простір, буття, екзистенція, прекрасне, величне, потворне та ін), розвиток жанрів та стилів від синкретизму до розмежування, від міфу до фольклору, від усної творчості до писемної, від обслуговування митцями позалітературних інтересів до усвідомлення іманентної сутності мистецтва, характеризує еволюцію письменства з його кризами, оновленнями, змаганнями літературних груп, шкіл, угруповань, стильових тенденцій, напрямів Виокремлюють макро- і мікропоетику, тобто загальну, теоретичну (системну) і функціональну За античної доби, коли формувалися основні принципи П, у ній шлося про художню літературу загалом, про основні проблеми вивчення природи художнього твору («Поетика», або «Про поетичне мистецтво», Аристотеля, «Послання до Пізонів» Горація), про специфіку мімезису, відмінного у трактуванні Платона й Аристотеля, про катарсис, обстоюваний піфагорійцями, Платоном та Аристотелем Було обґрунтовано диференціацію на літературні роди (лірика, епос і драма), детально опрацьовано прийоми риторики З XI ст досвід античних П почали осмислювати з позиції християнського світосприйняття середньовічні інтелектуали Марбод, Матеус із Вандома, Жан із Гарланді, Готфрід із Вінзауфа, Гервасій із Меклеу Незалежно від античних мислителів проблеми П вивчали і в Давній Індії, де певний інтерес викликали естетичні збудники та симптоми настроїв (раса), що виникали при сприйнятті художнього твору, як про це свідчить «Бґаратіянатьяшастра» та інші трактати Чуттєві подразники розмежовували на головні (персонажі) та другорядні (обставини часу і місця, явища природи тощо) Давньоіндійські П визначали розмаїті функції поетичного мовлення, що виявилися суголосними міркуванням В Гумбольдта, О Потебні про розуміння мови як творчості Проблеми сутності мистецтва стали предметом розгляду філософії та мистецтвознавства, а П почала досліджувати нормативні питання, які стосувалися передусім опису художньої форми У середині віки, в добу Відродження, класицизму, бароко проблеми П висвітлювали у працях М Г Від («Мистецтво поетики», 1527), П де Ронсар («Мистецтво поетичне», 1555), Ю Ц Скалгер («Сім книг поетики», 1561), Н Буало («Мистецтво поетичне», 1674), Е Тезаур («Підзорна труба Аристотеля», 1687), М К Сарбевський («Про поезію досконали», 1661) та ін Вона перетворилася на самостійну науку (пітику) з чітко окресленими завданнями та межами, з непо-

рушними нормативами, які започаткували класицисти (нормативна поетика) Їхній досвід розвивали польські автори В Ржевуський («Про науку віршування», 1762), Ф К Дмоховський («Мистецтво ритмоторчче», 1788), Ф Т Голанський («Про вимову і поезію», 1786). П з'являлися у вигляді трактатів, які засвідчували високу ерудицію їх авторів, або поширювалися як віршові твори, в яких були систематизовано викладені еталонні вимоги до артистичного мистецтва (*artes poeticae*) та його мета, окреслений зв'язок з античною спадщиною Такі нормативні концепції одним із перших спростував Б Фонтенель («Рефлексії з поетики», 1678), пізніше — Г-Е Лессінг У ХІХ ст П була збагачена філософськими категоріями (Г-В-Ф Гегель), поглядами романтиків (Ф та А Шлегел), соціальних критиків (В Беллінський, М Чернишевський), мовознавців, фольклористів (О Веселовський, О Потебня та ін), у ХХ ст — структуралістів, починаючи від ОПОЯЗу та Празького лінгвістичного гуртка, що спричинило розвиток різних підходів до розуміння П Так, О Веселовський, сприймаючи її як теорію літератури, намагався подолати інерцію нормативів, обстоював потребу вивчення історичної еволюції поетичних форм, передусім епітета, сюжету, жанрів, що стала предметом історичної поетики Опоязівці аналізували поетичну функцію мови, розглядали композицію, специфіку жанрів у різних мовленнєвих структурах, обґрунтовували незалежні від змісту форми Вони намагалися замінити П одним з аспектів теорії літератури — стилістикою, хоча проблема стилістичних особливостей художнього твору і надалі лишається актуальною, однак не визначальною Їхні спостереження розвинули структуралісти (наприклад, Р Якобсон), зосередивши увагу на теорії поетичного, власне віршового, мовлення, що створювало передумови для постання генеративної поетики Інколи поняття «П» використовується для розкриття специфіки жанру (роман у віршах, притча тощо), цілсної системи творчих засобів письменника, стильових тенденцій або напрямів, історичних закономірностей їхнього розвитку П ХХ ст на противагу літературознавчим дослідженням ХІХ ст, зацікавленим духовними, світоглядними, загальнокультурними проблемами письменства, умовами його детермінації, змінила свої аналітичні позиції, розглядаючи суто літературні твори, на чому наголошував В Кайзер («Словесно-художній твір Вступ до літературознавства», 1948) Усі інші дисципліни (психологія, соціологія тощо) визнавалися допоміжними Аристотелівська концепція П зазнала перегляду, зумовленого впровадженням досвіду лінгвістики у письменство, модернізацією давнього *trivium*'у (граматика, риторика, логіка) при аналізі внутрішньої структури літературного твору, його формальних аспектів Важливу роль у формуванні такого напрямку досліджень відіграли представники формальної школи (Р Якобсон, В Шкловський, Ю Тинянов та ін), Празького лінгвістичного гуртка (Р Якобсон, Я Мукаржовський та ін), французькі структуралісти (Р Барт, Ц Тодоров, Юлія Кристева, А Дж Греймас та ін), які прояснювали питання, нове для аналітичної свідомості що саме змальовує, що описує засвідчений Аристотелем катарсис Зокрема, Р Якобсон наполягав на розгляді П передусім як поля лінгвістичних студій, підтверджував її існування на прикладі «послання задля самого по-

слання», сприйнятого за «поетичну функцію мови» П, тлумачена з позиції мовознавства, позбавлялася визначеної Аристотелем переваги сюжету над мовою Сучасна тенденція не враховує потреби застосування інших дискурсів, рівнозначних, зазвичай зіставних методологічних принципів вивчення усної та писемної творчості В українському письменстві розвиток П зумовлений практичними потребами освіти (застосовувалася в обов'язкових курсах братських шкіл), у ній були виокремлені дві частини (загальна і часткова П) та риторика Теоретики, що були й викладачами, спиралися на теорію Аристотеля чи Горация, трактати М Г Віди, Ю Ц Скалгера, Я Понтана («Три книги поетичних основ») та ін, а також на досвід давньоукраїнських авторів, які були обізнані із досвідом Георгія Хировоска, його маркуваннями про тропи та стилістичні фігури, вміщеними в Ізборнику Святослава 1073 Елементи П з'явилися у працях Арсенія Еласонського (розділ «О просодії») у грецько-слов'янській граматиці «Адельфотес», 1591), Лаврентія Зизанія Тустановського, який увів до «Граматики словенської» (1596) розділ «О метрі і о рифмі Пересторога хочащим вірш складати», а також Мелетія Смотрицького, «Грамматика словенська» (1618, 1619) якого мала розділ «О просодії стихотворной» «Лексікон словеноросский» (1627) Памва Беринди висвітлював особливості віршування Версифікаційні спостереження віднаходять і в кременецькій «Граматиці, або писменіци языка словенскаго []» (1638) Крім втраченої «*Libert artis poeticae* []» («Книга поетичного мистецтва», 1637), збереглося кілька латиномовних П ХVІІ ст «*Fons Castalus*» («Кастильське джерело», 1685), «*Leo Roxolanus*» («Лев роксоланський», 1693), «*Lyra*» («Ліра», 1696), «*Parnassus*» («Парнас», 1719—20) тощо Загальна П містила теоретичні положення, розкривала еволюцію поезії, визначала її, описуючи такі аспекти, як предмет («матерія»), спосіб висловлення (віршова мова), мета (повчально-розважальна) За її основу обирали мімесис та вигадку Прикладна (часткова) П стосувалася різновидів версифікації, правил віршування, супроводжувалася відповідними зразками, часто написаними викладачем Крім того, учні набували знань про стиль, період, тропи, фігури, ритмо-інтонаційні особливості поетичного мовлення, знайомилися з епічною, ліричною, драматичною, епіграматичною, панегричною, курйозною, зоровою та ін поезією, дізнавалися про байки, загадки, пародію, емблеми, символи, алегорію тощо, вчилися, як викладати (оповідь, діалог, змішаний стиль), зображувати, використовуючи відповідну віршову форму, аби викликати у реципієнта задоволення, співчуття, потребу в моральних чеснотах, правдо застосовувати певний віршовий розмір Зазвичай приклади обирали з латиномовних текстів, доповнювали їх зразками польської і давньої української, переважно барокової, поезії Особливо шанували епопеї на зразок «Енеїди» Вергілія, хоча цей жанр не розвинувся у давній українській літературі Завдяки підручнику Гедеона Слонимського поступово засвоювали поширену на той час специфіку силлабічного віршування Широко використовували також твори П Іларіона Ярошевицького (Ярошевського), Іларіона Мигури-Плаксіча, Феофана Прокоповича, Лаврентія Горки, Максентія Ширського, Паїсія Клепиці, Симона Кохановського, Нектарія Трояновського, Михайла Слот-

винського, Інокентія Неруновича, Феофана Трохимовича, Митрофана Довгалевського, Сильвестра Ляскоронського, Павла Конюсевича, Варлаама Ладцевського, Тихона Александровича, Георгія Щербачьського, Григорія Сковороди та ін. Специфіка давніх поетик була предметом наукових студій М. Петрова, М. Попова, Г. Сивоконоя, Вікторії Колосової, В. Крекотня, Д. Наливайка, В. Маслока, М. Сулими та ін. Значний внесок у розвиток української П. зробили І. Франко, О. Потебня, Г. Колесник та ін. Часто термін «П.» вживається на позначення сукупності художньо-естетичних та стилістичних засобів художнього, зокрема літературного, явища, школи, стильової тенденції чи напрямку, ідіостилю, конкретного твору: П. символізму, Київської школи, театру «Березіль», повісті «Valse melancholique» Ольги Кобилянської, лірики В. Стуса тощо.

«По́етика» — найбільша Інтернет-бібліотека української поезії (<http://poetyka.uazone.net>), створена Ю. Мачухою та Р. Косаренком, що містить до тисячі сторінок класичної та сучасної лірики 250 авторів від Т. Шевченка чи І. Франка до Ліни Костенко, І. Калини, Ю. Андруховича, а також перекладів і пісень. Має спеціальний кодований депозитарій літературних творів, що захищає ще не опубліковані тексти від можливого плагіату.

Поетична ліцензія (лат. *licentia poetica*, від грец. *poietikos*: творчий і лат. *licentia*: свобода, право), або **Поетична вольність**, — свідоме або мимовільне порушення мовного ладу у віршах задля дотримання віршового розміру. Здебільшого це стосується наголосу:

Престоли давніх божищ впали
І стратили весь чар прикрас,
Цінні ікони люди вкрали,
В лампадах весь огонь погас (П. Карманський).

Ямбічний розмір спонукав поета до акцентної деформації, оскільки в означенні *цінні* за мовною нормою наголошується перший склад. П. л. можна також назвати іктом, тобто ритмічним наголосом, який не збігається з граматичним.

Поетична про́за (грец. *poiesis*: творчість і лат. *prosa oratio*: проста мова) — тип прозового твору з ознаками рефлексійності, ліризму і простою фабулою, насичений поетизмами, тропами, вишуканими стилістичними фігурами, має тенденцію до ритмічного мовлення, фонічної інструментовки. Яскравим зразком П. п. можуть бути повісті та романи М. Стельмаха: «Хліб і сіль», «Кров людська — не водиця», «Гуси-лебеді летять», «Дума про тебе» тощо.

Поетичне мовлення (грец. *poiesis*: творчість) — мовлення художньої літератури з виразною естетичною функцією, підвищеною емоційністю та образністю, насичене тропами, стилістичними фігурами, має особливу організовану фоніку. Найбільш притаманне ліриці з її яскравими зображально-виражальними можливостями, витонченою мелодійністю. Джерелом П. м. є національна мова, її активний та пасивний словники, ідіостиль письменника. П. м. характеризує своєрідність певного літературного напрямку. Так, бароко притаманні неординарні тропи й вишукані стилістичні фігури, романтизму — експресивно-виражальні елементи, а реалізм тяжіє до автологічного письма.

Поетичний стиль (грец. *poiesis*: творчість і *stylos*: паличка для письма) — відступ від ораторської

поважності, що є недоліком промови, на погляд Феофана Прокоповича. У письменстві такий погляд видається дискусійним, неодноразово спростовувався художньою практикою прозаїків, наприклад Ю. Яновського, О. Довженка чи О. Гончара.

Поёт-лауреат (англ. *Poet Laureate*) — звання палацового поета, асоційоване з міфом про Аполлона, який звелів нагороджувати найкращих авторів лавровою гілкою; запроваджене в 1668 за англійського короля Карла II. Започаткував цю традицію Д. Драйден (1668—88). Виокремлюють п'ять її етапів: на першому поет мусив прославляти короля та його родину (Т. Шадуелл, Н. Тейт, Н. Роу); на другому (після 1713) — писати оди (вони швидко стали предметом пародії, тому Т. Грей і В. Скотт відмовилися від цього звання) до дня народження короля та з нагоди палацових свят; третій період (1813—43) був перехідним, звання часто шкодило репутації автора, як-от Р. Сауті; четвертому (1844—1929) притаманне прагнення вшанувати авторів, творчість яких мала загальнонаціональне значення (доробок В. Вордсворта, А. Теннісона, Р. Бріджеса); на п'ятому етапі (з 1930) звання П.-л. давалося лише з урахуванням мистецького рівня творів письменника. Його отримали Дж. Мейфілд, С. Дей Льюїс, Дж. Бетжемен, Т. Х'юз, Е. Мовшен.

«Пі́за традиції: Антологія української модерної поезії в діяспорі» — антологія сучасної української еміграційної поезії (Київ — Торонто — Едмонтон — Оттава, 1993), упорядкована автором передмови Б. Бойчуком. Складається з двох частин, у яких представлені добірки поетів, розмежованих на чотири групи. До першої віднесено авторів, переважно схильних до традиційної просодії (Наталія Лівницька-Холодна, О. Смотрич, І. Ковалів, Бабай — псевдонім Б. Нижанківського, П. Мусянка, М. Михайлик, І. Кирилук, Ю. Гаврилук), до другої — здатних поєднувати класичне віршування з технічним експериментаторством, тяжінням до удосконаленої форми (О. Зувський, Б. Рубчак, М. Фішбейн), до третьої — тих, для яких характерний синтез міфемних, виразно українських архетипів із прийомами сюрреалізму (В. Барка, Ю. Коломиєць, Віра Вовк, Емма Андієвська), до четвертої, найчисленнішої, — зорієнтованих на розрив із традицією, на переосмислення поетичної системи сучасної західної модерністської, іноді авангардистської та постмодерністської поезії (В. Лесич, Марта Калитовська, Патриція Килина, Марія Реваковська, Б. Бойчук, О. Коверко, М. Царинник, Р. Бабовал, С. Гостиняк, П. Романюк, Л. Гавур, Софія Сачко та ін.). Антологія з'явилася на підставі рішення симпозиуму української еміграційної поезії в Оттавському університеті (1985) за ініціативою Ірини Макарик, що взяла на себе роль відповідального редактора. Видання виявилось на часі після збірника «Координати» (1969), спростовувало упереджену думку, ніби він підсумовував здобутки тогочасної еміграційної української лірики, яка ніби завершувала своє існування.

По́заобря́дба пі́сня — різножанрові пісні, різні за функціональним призначенням і тематикою, виконання яких не пов'язане з календарним чи рідним обрядом. До П. п. належать ліричні, жартівливі, епічні, історичні пісні, балади, а також еротичні, сімейно-побутові, громадсько-побутові. Інколи їх вводять до групи обрядових пісень.

Позафабульні чінники (лат. *fabula*: переказ, байка) — елементи композиції художнього твору, що перебувають поза фабулою (ліричний, авторський, невласне авторський відступи, вставна новела, вставний епізод, вставна сцена, вставна легенда, опис, портрет, посилання на документ), беруть опосередковану участь у його побудові, можуть розгортатися паралельно з основною подією. При цьому роль автора відмінна у різних стилях. Так, у реалізмі свідний автор вважається ініціативним складником твору, що осмислено проектує як фабулу, так і позафабульні тексти, романтизм формує іронічно стилізовану постать автора, схильного до зміщення пропорцій П. ч., модерніст моделює фабулу і П. ч. безпосередньо перед самим читачем, постмодерніст вдається до дифузії фабули та позафабульних елементів. Наратологія тлумачить П. ч. як додаткові дискурси за межами нарації.

Позаштатний кореспондент — активний співробітник друкованого періодичного видання, що працює за відсутності власних кореспондентів, змоги надіслати у певний регіон спеціального кореспондента або за потреби висвітлити специфічну проблему, яка потребує добре підготовленого фахівця.

«Поздравление Русінов [...]» — збірник, який видавав О. Духнович від імені «Літературного заведення Пряховського»; задуманий як традиційно новорічний літературно-художній (Перемишль, 1850; Відень, 1851; Будапешт, 1852). Перший випуск мав календарну та літературно-публіцистичну частину, два наступні склалися з художніх та публіцистичних творів. Авторський колектив утворювали О. Духнович — автор вірша «Вручание» («Я русин бил, есмь і буду...»), що став своєрідним гімном закарпатців, низки віршів, оповідання «Женская свирепость», нарису «Память Щавника», переказу «Милен и Любидца», а також А. Павлович, Г. Шолтис, І. Вислоцький, Н. Нодя, Марія Невецька, Марина Сладкевич, Анна Кричер-Добрянська, Тереза Подгаєцька, І. Ріпа («Песнь на снесение Урбара»). Тут опубліковано оди Г. Державіна («Бог», «Безсмертя душі»), вірш «Могила» В. Бенедиктова.

Позитивізм (франц. *positivisme*, від лат. *positivus*: умовний, позитивний) — напрям філософії, що заперечує усталену метафізику, філософію як самостійну науку, обстоює позитивні знання, безпосередньо фіксований досвід. Його засновник О. Конт («Курс позитивної філософії») наполягав на потребі засвоєння гуманітарними дисциплінами досвіду точних та природничих наук. Його погляди, які підтримували і поглиблювали літературознавці І. Тен, Г. Спенсер та ін., вплинули на стильові тенденції натуралізму, веризму, неореалізму. П. називають також напрям літературознавчих студій, в яких виокремлюють дві частини. Перша, сциєнтична, прагнула оперувати універсальними законами, запозиченими у точних наук, як-от культурно-історична школа, що ґрунтувалася, за словами В. Шерера, на принципах успадкованого, вивченого, пережитого. Друга розглядала літературний процес, історію жанрів з позиції дарвінізму. П. іноді перетворювався на стильову тенденцію, зокрема у польському письменстві 1863—90, відображений на сторінках періодичних видань («Przegląd Tygodniowy», «Ateneum», «Prawda»), репрезентований тенденційним романом, побутовою драмою з виразними

реалістичними ознаками. Найвідомішими представниками цього напрямку були А. Азник, Марія Конопницька, почасти Г. Сенкевич, Б. Прус. П. сприяв розвитку літературної критики (С. Тарновський) та історії польської літератури (П. Хмельовський, Б. Хлебовський). Натомість тогочасна польська поезія мала несприятливий період, наближалася за тенденціями до французького «парнаїзму» (Ф. Фаленський, В. Гомулицький) або повторювала стереотипи романтизму. Ототожнення гуманітарних наук із точними, перенесення методів лабораторного аналізу на літературу набувало ознак механіцизму, проти чого виступив В. Дільтей, а в мистецтві — модерністи, які обстоювали принцип ідіографізму, іманентності художніх явищ.

Позитивний герої (лат. *positivus*: умовний, позитивний) — наділений високими моральними чеснотами персонаж, який, втілюючи суспільний та естетичний ідеали, може бути зразком для наслідування. Термін соціальної критики. П. г. є образ Давида Сасунського, Роланда, Едипа з драми «Цар Едип» Софокла, Робінзона Крузо з однойменної повісті Д. Дефо, Тараса Бульби з однойменної повісті М. Гоголя, Марусі з однойменної повісті Г. Квітки-Основ'яненка, Сомка з роману «Чорна рада» П. Куліша, Григорія Многогіршого з повісті «Тигролови» І. Багрянця та ін. Цей прийом письменство запозичило з фольклору, для якого характерне чітке розмежування на П. г. та негативного героя. Таке протиставлення є визначальним для прози М. Стельмаха (наприклад, благородний Марко Безсмертний з роману «Правда і кривда», який протистоїть підступному Безбородьку). Така тенденція зумовлювала схематизм та ідеалізацію зображення персонажів, що можуть бути оцінені порізно: так, Катранник (головний герой роману «Жовтий князь» В. Барки) з позиції «сопреалізму» вважався б негативним, з огляду на загальнолюдські цінності, — позитивним.

Позиція (лат. *positio*, від *pono*: розміщую, ставлю) — відношення між наратором та наратором, яке поряд із контактом і статусом вважається своєрідним засобом формування кута зору.

Покажчик — видання, що містить довідкові відомості з певної галузі (наприклад, бібліографічний покажчик); компонент структури друкованого видання, важливий складник науково-довідкового апарату книги (П. імен, П. використаних джерел, П. видань, предметний П. і т. д.). Такий тип видання відомий здавна. Його використовували давні українські друкарі, розрізняючи предметні та предметно-іменні П.: «Оглавление и зряднейших вещей в книзі сей» до видання «Бесіди Івана Золотоустого» (1623), «Творцы и соборы, иже в сей книзе Номоканон приводятся и споминаются» до львівського «Номоканону» (1646), що з'явився у друкарні Михайла Сльозки. Поширення П. зумовлене потребами осмислення та об'єктивного трактування літературного процесу, уточнення важливих конкретно-історичних фактів. З такою метою опрацьовуються і систематизуються матеріали, що зберігаються у рукописних фондах. Упродовж 50—80-х ХХ ст. з'явилася низка П. бібліографічній письменників. О. Куц упорядкував видання «Осип Маковей» (1958); Катерина Скокан — «М. Т. Рильський: Бібліографічний покажчик. 1907—1965» (1965); М. Багрич, В. Скачков — «Володимир Сосюра» (1966); Марія Булавицька, М. Мороз — «Леся Українка: Біб-

логографічний показчик» (1970), В Сарбей, Л Москович — «А Ю Кримський Біблогографічний показчик (1889—1971)» (1971), Л Бабич — «Микола Ільницький» (1984), М Вальо, М Лещук та ін — «Дмитро Павличко» (1990) і т д До цих видань додалися нові праці «Зарубіжне франкознавство» в упорядкуванні М Мороза (1997), «Федір Погребенник» в упорядкуванні В Пулека та Валентини Патоки Біблогографічні П з'явилися і в українській еміграції книги «Українська біблогографія літератури в Англії та Франції Інтерпретаційні та критичні твори (1950—1986)» в упорядкуванні Оксани П'ясецької, що вийшло за сприяння Університету українських студій в Оттаві (1986), «Маркіян Шашкевич» в упорядкуванні М Марунчака, здійснене Інститутом-заповідником Маркіяна Шашкевича в Канаді (1989) тощо НАН України в серії «Біблогографія вчених України» видає П наукової діяльності літературознавців «Микола Григорович Жулинський» в упорядкуванні Наталі Лощинської, «Олекса Васильович Мишанич» в упорядкуванні Я Мишанича Останнім часом публікуються П систематичного змісту різних періодичних видань «Журнал «Дзвони» 1931—1939» в упорядкуванні Мар'яни Комариш (1999), «Вісник Місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя 1933—1939» Д Донцова в упорядкуванні Тетяни Добо, Б Ясинського (2002) Зразком таких праць можна вважати П ««Червоний шлях» (1923—1936 рр)» (2003) в упорядкуванні Наталі Лощинської, виданий Національно парламентською бібліотекою, розділ рецензій, опрацьований С Захаркиним На сторінках видання можна знайти інформацію про художні твори, рецензи, критичні статті, які стосувалися письменства міжвоєнного двадцятиліття Парламентська бібліотека випустила також показчик змісту щорічника «Наука і культура Україна» (2003) від часу його виходу у 1966 в упорядкуванні Євгені Бабич Деякі П поєднують різні жанри, зокрема у праці «Львівському віддленню Інституту літератури ім Т Г Шевченка НАН України — 10 років» наявні нарисова частина (Є Нахлік) і біблогографічна (О Федорук)

Показ — різновид мімесису, своєрідна дистанція, вживана для регулювання нарративної інформації, як і розповідь, але виділяється від неї та дегезису детальним, сценічним розкриттям зображуваних ситуацій та подій при мінімальній оповідній медіації

Покоління (нім *Generation*) — умовна назва товариства митців (письменників, критиків, малюв, музик, архітекторів та ін), утвореного переважно ровесниками, цюстиль яких, переплітаючись, окреслюють стильову тенденцію Об'єднаним чинником творчості П постає спільне чуття історичної доби, обстоювання суголосних артистичних ідеалів, інколи — естетичних концепцій та програм Важливим є взаєморозуміння художніх смаків, шанування талантів П відображає напружену динаміку літературного процесу, яка збігається з процесами оновлення стилю, формується як заперечення попередньої стильової тенденції чи напрямку, полемічне протиставлення їм нових літературних систем, що іноді набуває епатяжного вигляду, але здебільшого розвивається як продуктивна спадкоємність Найвиразніше це явище виявилось за доби романтизму, хоч було відоме і класицистам, і «штюрмерам» П характерне для різних

стильових тенденцій модернізму й авангардизму, що розвивались у межах того чи того напрямку Інколи П видається невиразним, але може мати і яскраві, неординарні вияви, наприклад перейняте жагою експериментаторства «розстріляне відродження» двадцяти-, тридцятирічних письменників П, які назвали за десятиліттям, — «вісімдесятники», «дев'яностики», важко розглядати як окрему літературну школу чи стильову тенденцію, адже, як зазначає Роксана Харчук, ті самі автори у 80-ті (Ю Андрухович, Оксана Забужко, К Москалець та ін) писали поезію, а в 90-ті ХХ ст — прозу

«Покоління 1898 року» — напрямок у творчості іспанських митців межі ХІХ—ХХ ст, що сформувався внаслідок кризи після поразки іспанців у війні з американцями Інакше його називають «Покоління катастрофи» Його організатором вважається М де Унамуно До нього увійшли прозаїки П Бароха-і-Несі, Асорін, Р М дель Вальє Інклан, драматург Х Бенавенте-і-Мартінес, поет А Мачадо-і-Руїс та ін, які спиралися на досвід А Ганівета та Х Коста-і-Мартінеса Іх не сприймали як окрему групу, але до 1910 відбулося певне її структурування Цих митців об'єднувало різке несприйняття державного офіціозу Іспанії, патріотизм та «аристократизм духу», відчутний песимізм Творче покоління прагнуло освоювати першоджерела і водночас вимагало європеїзації національної культури та літератури Перед Першою світовою війною відбулося розмежування письменників на млітаристів (Асорін, Х Бенавенте-і-Мартінес) та їхніх противників А Мачадо-і-Руїс, Р М дель Вальє Інклан, М де Унамуно

«Покоління 45-го року» — напрям індонезійського письменства, який репрезентували Гайріл Анвар, Ідрус та ін, сформований після серпневої революції 1945 Вони об'єднувалися довкола відділу «Арена» («Gellanggang») при журналі «Політика» («Siasat»), мали повстанські настрої, спрямовані проти іноземних загарбників, обстоювали теорію універсализму, виявляли інтерес до психологізму тощо Наприкінці 40-х ХХ ст у їхніх творах посилюлися мотиви самотності та розчарування

«Покоління 50-х років» — умовний термін індонезійського літературознавства, який запровадив поет і критик В С Рендр (1953), підтримали молоді письменники (Сітор Сітуморанг, Аліп Росіді, Тото Сударто Багтіяр, Ардан, Рамадан Картагадімаджа та ін), співробітники журналу «Свобода» («Merdeka»), де вони мали свій відділ «Дзвін» («Genta») Не об'єднані спільною ідеєю, естетичною програмою, вони розробляли у своїх творах морально-етичні, психологічні, провінційні теми, цікавилися художньою формою, фольклором та класикою

«Покритий» — давньогрецький парадокс, приписуваний Евбулду Мілетському (IV до н е)

— Чи знаєш ти цього покритого чоловіка?

— Ні

— Це твій батько Отже, ти не знаєш свого батька

Відомий також аналогічний парадокс під назвою «Електра» «Електра знає свого брата Ореста, але не знає подорожнього [“П”], що це її брат» Такий прийом, використовуваний софістами, спирається на двозначність відповіди, адже у парадоксі «П» важко

дати розгорнуту твердну відповідь, яка могла б звучати так «Ця людина покрита, тому мені невідомо, знаю я її, чи ні» Г Фреге (1848—1925) намагався декодувати цей парадокс на підставі своєї теорії опосередкованого використання імен

«Покутська триця» — умовна назва об'єднання українських письменників В Стефаніка, Марка Черемшини (псевдонім І Семанюка), Л Мартовича, що були родом із прикарпатського Покуття на Станіславщині (нині — Івано-Франківська область) В Стефанік народився у селі Русове Снятинського повіту, Марко Черемшина — у селі Кобаки Косівського повіту, Л Мартович — у селі Торговиця Городенківського повіту Вони разом навчалися у Коломийській та Дрогобицькій гімназіях (90-ті XIX ст.), зібрали бібліотеку української літератури, створили літературну групу В Стефанік та Л Мартович спільно написали свої перші оповідання «Нечитальник» та «Лумера» Для їхніх творів характерне поєднання гуцульських діалектизмів та літературної мови, виробленої наддніпрянськими поетами, освоєної Ю Федьковичем, І Франком, М Павликом та ін Хоча представники «П т» мали схожі погляди на життя та письменство, їхні літературні уподобання відрізнялися Л Мартович тяжів до традиційного реалістичного нарративу, в межах якого часто сагіричними засобами розкривав негативні явища суспільства збірки «Нечитальник» (1900), «Хитрий Панько і інші оповідання» (1903), повість «Забобно» (1910—11) та інші твори, не опубліковані за життя автора, наприклад соціально-побутова повість «Село Підойми» Натомість В Стефанік розкрив можливості індивідуального стилю в модернізмі, почавши свою творчість як символіст (поети в прозі, не визнані родовською критикою) та утвердившись як експресіоніст у новій для української літератури новелістиці (збірки «Синя книжечка», 1899; «Камінний хрест», 1900, «Дорога», 1901, «Моє слово», 1905, «Земля», 1926) Близьким до його стильової манери був Марко Черемшина, який теж писав поезію в прозі, але віддавав перевагу новелам (збірки «Карби», 1901, «Село вигибає Новели з гуцульського життя», 1925) І Франко, аналізуючи доробок нової творчої генерації початку XX ст, до якої він відносив В Стефаніка та Марка Черемшину, зазначав, що нова українська проза «набрала поетичного лету, мелодійності, ніжності, граці та різноманітності»

Полеміка (франц. *polemique*, від грец. *polemos* — ворожий, *войовничий*) — зіткнення різних поглядів на проблему, які виникають під час її обговорення у пресі, на радіо, телебаченні, під час диспутів тощо На відміну від дискусії, опоненти якої намагаються дотримуватися принципів еристики, П набуває пристрастного характеру, спрямовується на те, аби за будь-яку ціну перемогти ідейного противника, утвердити власні чи корпоративні переконання, позиції певних угруповань та шкіл, ідеологічних систем У П можуть застосовувати нетолерантні засоби, вдаючись до інтриги, відкидати компроміси, що засвідчує, наприклад, полемічна література, поширена після Берестейської унії 1596, чи «розвінчування» модернізму радянським літературознавством

Полемічна література (грец. *polemikos*: *ворожий, войовничий* і *lat litteratura*, *буквене письмо, освіта, наука*) — сукупність пам'яток писемності теологічного та публіцистичного характеру, поява

яких спричинена розколом християнської церкви на православну та католицьку в 1054 Одним із перших полемістів вважають Феодосія Печерського, автора послань до Ярослава Ізяславича, в яких він виступав проти «чужої віри» та її «сресей» Його традицію продовжили митрополити Георгій та Іван II Спроба об'єднання церков спостерігалася під час Флорентійської унії (1438—39), згоди на яку дав руський митрополит Ізидор, однак хворобливе, затяжне протистояння між її двома глками не було подолане Замість сподіваного діалогу, пошуків істини їх представники намагалися за будь-яку ціну перемогти своїх опонентів, тому найпоширенішим жанром був памфлет, наприклад анонімна «Історія одного папи римського» (середина XVI ст.), де оповідалося про «Петра гугнявого блудника», після смерті якого одягла митру його коханка «дівича на ім'я Стефана» Нову спробу об'єднати православну та католицьку церкву започаткував Бенедикт Гербест («Wypisanie drogi», 1566) Особливого розголосу набула книга Петра Скарги («Про єдність костьолоу Божого під одним пастирем», 1577; друге видання — 1590), що сприймалася за програму Берестейської унії (1596) й викликала спротив православних духовників, які вбачали у цьому заході підступи католиків, папистів Про це йшлося вже в анонімному, композиційно аморфному «Посланні до латин из их же книг», написаному переважно живою народною мовою між 1577 та 1581 Участь в антикатолицькій полеміці взяв ректор Острозької академії Герасим Смотрицький, написавши «Календар римський новий» (1587) з приводу запровадження папою Григорієм XIII точнішого календаря замість традиційного юліанського, яке православні ієрархи вважали порушенням усталених звичаїв віри, примарою «передпекла» Цікавим є його «Ключ царства небесного» з м'якими дотепами, паронімами Прозові періоди в ньому інколи перемежовувалися нерівноскладовими віршами з оказіональною римою Протестом проти організаційних дій католицтва був утрачений нині «Катехізіс» (1595) ректора Львівської братської школи, викладача Віленської братської школи Стефана Зизанія Тустановського, але збереглася відповідь на нього єзуита Цасного Жебровського («Кукіль, що розвіває Стефан Зизаній в церквах руських у Вільно», 1595), який спростовував поширювану православними і протестантами тезу про тотожність Папи Римського з антихристом Цю тезу Стефан Зизаній поглибив у «Казанні святого Кирила, патріарха єрусалимського, про антихриста та знаки його» (1596), доводив, відповідаючи Іпатію Потію («Унія, альбо Вклад артьюкулов ку з'єноченню греков с костелом римским належачих», Вільно, 1595) та апелюючи до Св Письма, що «сума всіх знаків антихристових» латинників та їхнього зверхника дорівнює «звіриному числу» 666 Різке несприйняття в православних ієрархів викликала книга «Синод Берестейський та його оборона» (Краків, 1596), перекладена книжкою українською мовою Іпатієм Потієм, в якій обґрунтовувалася правочинність унії з погляду потреби єднання християнської віри Такі аргументи були відкинуті в анонімному «Вказі о том, што именуют быти отступници церкви святого восходное папежа римского, а не Ісуса Христа» (1597), особливо у книзі «Апокрисис, албо Отповідь на книжки о съборі Берестейском, именов людєй старожитной рели гре-

ческой, через Христофора Филялета врихли дана» польською та українською мовами (Вильно, 1597, Острог, 1598), що спонукала Іпатія Потія до написання «Антиризису» Новий твір єпископа, у свою чергу, зумовив появу «Отпису на лист в Бозі велебного отца Іпатія» Клірика Острозького, що був опублікований разом з іншим твором «Історія о листрикийском, тесть о разбойническом, Ферарском або Флоренском синоди» (Острог, 1589) Другий «Отпис» (1599) цього автора не публікувався У 1603 з'явилися анонімні «Вопросы и ответы православному с папжником», де обстоювалися пріоритети православ'я У той час була надрукована «Книжниця в шости виддлах», або «Про єдину истинну православну віру» (1604), острожця Василя Суразького Найяскравішою постаттю серед авторів П л вважається Іван Вишенський Його «Книжка» з десятима творами («Викриття диявола-світодержця і звабноі його ловитви цього скоропогибного світу [], «Благочестивому государю Василю, князю Острозькому, і православним християнам Малоі Росії [], «Тобі, котрий мешкає в землі, що звється Польська, всякого віку, стану і влади народу руському, литовському і лядському [] та ін») і трьома передмовама мала вийти в Острозькій друкарні, проте був опублікований лише скорочений варіант «Писання до утеклих від православної віри єпископів», в якому викривалися відступники від православного врівнення єпископи Іпатій Потій, Кирило Терлецький, митрополит Михайло Рогоза та ін Пізніше «Іоанн мних з Вишні» написав ще шість послань, найвідоміш з яких — «Короткослівна відповідь Феодула, який скитує у Святий Афонський горі [], «Защпка мудрого латинника з дурним русином» тощо Не сприймаючи позицію католицької церкви, він заперечував також набутки європейського Ренесансу, вчення Арістотеля і Платона, «комедии и машкарии, тобто тогочасне сценічне мистецтво, обстоював ідейні християнства, вимагав обмежити розвиток людяни читанням Псалтиря, Часословця, Октоїха, захищав штучний «словенский язык», виявляв виразні риси пазеїзму, тому не пристав до пропозиції Юрія Рогатинця очолити народний антикатолицький рух, заявляючи, що «я з народом заловитв не складав і відповдей не творив, і народу я не знаю, в бесіді з ним не сплкувався і на очі не здибувався» Пристрасні інвективи Івана Вишенського, який усамітнівся на горі Афон для порятунку власної душі, не мстили простету проти соціальної кривди, який йому приписали пізніш дослідники творчості полеміста Гнівні послання та листи адресувалися уніатам, яких автор характеризував низкою неологізмів «єси кровой, м'ясоид, волоид, скотоид, звіроид, свиноид, куроид, гускоид, птахоид, ситоид, солодкоид, пироид» тощо Гострі саркастичні памфлети Івана Вишенського як різновид ораторсько-повчальної літератури позначені імпульсивністю, характеризуються своєрідною колажністю жанру за відсутності композиційної струнності Безапеляційними інвективами, використовуючи момент авторської присутності, Іван Вишенський прагнув залучити свого реципієнта до прийняття його позиції та намірів дні Його творама властиві надмір однорідних понять і образів, багата синоніміка, яскраві риторичні фігури, ускладнені синтаксичні конструкції, що спираліся більше на традицію «плетіння

словес», а не на барокове письмо Сатиричний синтез зображально-виражальних засобів у памфлетах Івана Вишенського виражений через складні епитети («мясочревоохотный», «детиниигралский»), метафори («волци пастырообразные»), антитези («днесь кат, а завтра священник»), що зумовлює враження гіпертрофії ідентичності Його твори, відкриті дослідниками в 1858, були частково опубліковані (1865) М Костомаровим, їх вивчали Г Житецький, М Сумцов, А Кримський, В Перетц, І Франко, І Єрьомін та ін Серед багатьох антиуніатських памфлетів виокремлюють анонімну «Перестрогу» («Перестрога зліло потребная на потомные часы православным христіаном», 1606), автором якої міг бути або Юрій Рогатинець, або Йов Борецький Активним полемістом був Мелетій Смотрицький, автор трактатів «Антиграфе» (1608), «Тренос» (1610), «Виправданья невинности» (1621), «Оборона виправданьям» (1621), «Відпір в'ідливим писанням» (1622), опублікованих ченцями виленського православного монастиря Святого Духу Після переходу до уни він написав «Апологию» (Львів, 1623), «Protestantia» (Львів, 1629), «Paraenesis, albo Napomnienie» (Краків, 1629), «Exaethesis, albo Expostulatio» (Львів, 1629) Довкола цих видань спалахнула локальна полеміка Так, слудцький протодієрей Андрій Мужилівський («Antidotum przeczacnemu narodowi guskiemu», 1629) звинуватив Мелетія Смотрицького у релігійних хитаннях, одночасно борюачи від обвинувачень Стефана Зизанія та Клірика Острозького Мелетій Смотрицький у відповідь вказав на неосвіченість православних духовників, що спростовував уже Остап Кисіль («Antapologia», 1632) під псевдонімом Галяця Дипліца Найпомітнішим твором із полемічної спадщини Мелетія Смотрицького вважається «Тренос», підписаний псевдонімом Теофіл Ортолог У ньому йдеться про плач православної церкви, зображеної за допомогою символу Матері, що нарікає на своїх дітей Твір має ритміку народних голосінь «Горе мені бідній, горе, горе нещасній Ах, з устх боків з добра ограбований! Горе мені, на світську ганьбу тла мого з шат оголений! Лихо мені, нестримними тягарями обтяжений! Руки в кайданах, ярмо на шиі, пута на ногах, вода під ногами глибока, вогонь по боках негасимий Звидусль крик, звидусль страх, звидусль переслідування [] Перекинкама на зразок Михайла Рогози чи Йони Гоголя твір прокував неминучу кару Зазнавши нестерпної наруги, Мати закликає «славний руський народ» проявити свій волелюбний характер «Не хотить всього свити кпини зносити Покажить себе, дайте про себе знати, що ви народом Божим вибраним есте» У «Треносі» використано значну інтертекстуальну основу автор посилався на 142 християнських авторитети і діячі європейського Ренесансу (Дж Саваноролу, Діпер'є, Т Мюнстера, Еразма Роттердамського), навів вступ із «Листів без адреси» Ф Петрарки, переклав на латину та польську мову його антипапський сонет, цитував вірші А Баптисти, Іоанна Мніха, Б Опата, М Гея та ін Проти уни виступили ієродіякон Києво-Печерської лаври Леонтій («Сказаніє о ересех», 1608), пресвітер слудцької церкви Андрій («Опис на униатов виленских», 1616) До їхніх протестів приєднався Захарія Копистенський, який у своїй «Паллоді, или Книгы обороны кафолической святой апостолской всходней церкви и святых патриархов, и

о россох христiанех» (1620—22) полемiзував iз виле-
ським унiатським архiмандритом Лъвом Кревзюо
(«Оборона єдностi церквi», 1617), вбачав у його до-
веденнях «облуднi виркунтi» «Што за правди блуз-
нiрства єсть на святых и на соборы, а не аргумента!»
«Паллнодия» вважається останним значним твором
П л, який ще вплинув на «Унiверсальну протестацiю
та побожно юстификацiю» (1621) Єзекiля Курцевича
та Ісайї Копинського, спрямовану на викриття унiат-
ської iєрархiї, присвячену обґрунтуванню висвячення
константинопольським патрiархом Феофаном Йова
Борецького на київського митрополита (1620) На за-
хист православних свiященикв виступив посол до
варшавського сейму вiд волинської землi Лаврентiй
Древинський у своєму «Синописi» (1632) Того ж ро-
ку було створено комiсiю, очолену королевичем Вла-
диславом, яка виробила «Статтi для заспокоєння ре-
лiгiї грецької», що мали примирити православних з
унiатами та католиками, дозволяли здiйснювати цер-
ковнi обряди за усталеними традицiями, будувати
церкви, запроваджувати семiнари, школи, друкарнi
Проте цього не сталося П л розпочалася завдяки Ка-
сiяну Саковичу, колишньому ректору Київської
братської школи, автору «Врiшв на жалосний погреб
гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного []», який
перейшов у католицтво Низка його брошур («Кален-
дар давнiй», 1640, «Собор київський схизматський»,
1641, «Диалог», 1642) i талановито написана «Пер-
спектива» — книга про єресi i забобони греко-руської
церкви (1642) були присвяченi викриттю «абсурдiв»
унiатської та православної дяльностi Касiяна Сако-
вич вказував на висвячення недостойних, хабарництво,
розпусту, пияцтво тощо, протиставляючи їм євро-
пейську освіту, схвалював дяльнiсть Петра Могили,
який опкувався Києво-Могилянською колеєю, радив
православним єднатися з католиками Видання
викликало обурення i серед унiатiв («Дзеркало, або
Заслона» пiнського єпископа Пахомiя Войни-Орань-
ского, 1645, «Образ православної церкви схiдної» дер-
манського архiмандрита Івана Дубовича, 1645), i серед
православних (написаний польською мовою «Лiтос»,
1644, де пiд псевдонiмом Євсевiя Пiмна був прихован-
ий київський «Атеней» на чолi з Петром Могилою)
Київське видання заперечувало основнi закиди Ка-
сiяна Саковича, часто переносило полемiку на теоло-
гiчний рiвень, боронило православно книги, доводило,
що аморальнi вчинки поширенi у всiх конфесiях, то-
му їх слiд виправляти у кожному окремому випадку
Водночас Євсевiй Пiмн, використовуючи прийоми
бурлеску, прагнув принизити, окарικатурити Касiя-
на Саковича П л другої половини XVII ст доповнює-
ється антимусульманськими мотивами трактати
«Лебiдь» (1679) та «Алькоран Махометiв» (1683) Іо-
аннiя Галiатовського, в яких ставиться пiд сумнiв бо-
жественне походження Магомета Протистояння мiж
католицькою, унiатською та православною церквами
не втрачало гостротi, засвiдченої анонимним рукопи-
сом «Такими навiтами православною церкву i цер-
кви, монастирi малоросiйскiє iскореняють от многих
лт ляхи А нижей на то способи суть описани, як тоє
обварювати треба» (1667—71), що був синтезом пуб-
лицистики та дипломатичної ноти, бо теологiчнi ас-
пекти в нїй згаданi побiжно Порятунком зi скрутного
становища, в якому опинилася тогочасна українська
культура, автор вважає запровадження освiти, пiд-

тримку братських шкiл Аналогiчнi мiркування мстити
написана польською мовою «Нова мiра старої вiри»
(1676) чернigвського єпископа Лазаря Барановича, де
толерантно спростовуються закиди єзуита Павла Бой-
ми («Стара вiра», 1668), який намагався довести, що
православнє вiровчення не може бути давним, тому що
його духвiнники погано розумiють Св Письмо Проти
упереджених поглядiв польського духвiнника Миколи
Цiховського («Трибунал») виступив Іоаннiй Галiа-
товський у книзи «Staru kosciol» (1678), викликавши
появу твору люблинського унiата Теофила Рутки
(«Golian swoim mieczem rozazonu», 1669) У брошурi
«Розмова блiоцерквiська» (1676) Іоаннiй Галiатов-
ський наводить свiй диспут iз королівським проповiд-
ником Адрианом Пекарським у присутностi короля та
його челядi, в якому розкриває безпiдставнiсть аргу-
ментiв опонента Найпомiтнiшим твором православно-
го полемiста вважається трактат «Пiдвалини, на
яких латинники єднiсть Русi з Римом будували»
(1683), в якому вин полемiзував з католиками, наво-
дячи факти прийняттi Київською Руссю християн-
ської вiри до її розколу, одруження європейських ко-
ролiв iз киеворуськими князiвнами, королювання Да-
нила Галицького, який прийняв високий титул вiд
Папи Римського, залишаючись православним тощо,
викривав кривди, завданi католиками та унiатами
Католицьким i унiатським опонентам, якi вдавалися
до пiдмiни тез, зокрема звинувачували православних
в арианствi, дав також вiдciч Іоаннiй Галiатовський
(«Alphabetum rozmatych heretykom», 1681, «Sophia
madrosc», 1686, «Боги поганскiє», 1686) Наприкинцi
XVII ст П л поширюється на Закарпаттi, де унiя бу-
ла запроваджена в 1646—49 Серед гатмешних захис-
никв православної церкви вирiзняють Михайла
Андреллу, який, будучи унiатським свiящеником, по-
вернувся у православ'я У своїх творах «Логос»
(1691—92), «Оброна вiрному кождому челоуику»
(1697—1701) вин повставав не лише проти католиць-
ких та унiатських тенденцiй, а й наголошував на сво-
єму неприйняттi протестантизму, за що зазнав перес-
лдувань, був ув'язнений Останним представником
П л був Григорiй Скибинський, який став унiатом, щоб
навчатися у Рим, але не втрачав своїх православних
переконань Однак йому не повiрили у Росiї, куди вин
приїхав за царювання Петра I, звинуватили в спробах
«сворачать» латинством православних «москови-
тов» Тому вин змушений був за наказом патрiарха
оприлюднити «Краткое сказание и описание тремя
частями о градi Римi i всей Италии з некоторыми
грады западных царств, в которых великии академи
знайдуются» (до 1702) у чотирьох частинах Тiвр був
написаний українською мовою, близькою до народно-
ї П л радше є пам'яткою публицистики, ніж пись-
менства Запровадження унiї багато українцiв
сприймали як новий прояв польської експансiї, то-
му православ'я свiвiдносили з національною іден-
тичнiстю Не було враховане й те, що унiя зберегла
православно ритуали, обравши за зверхника Папу
Римського, а пiсля падiння Вiзантiї патрiархи схiдної
церкви втратили свiй вплив

Полемiчнi дужки (*грец polematikos ворожий, войовничий*) — публицистичний прийом, що викорис-
товується для викладу критичного зауваження чи
гострої вiдповiдi автора своєму опоненту i полягає у
перифразуванні його думки або цитуванні її

Поленлідер (нім *Polenlieder* польська пісня) — твори німецьких поетів А Платена, М Вайта, К Герлоссогна та ін, які, імітуючи польські пісні, романтизували польське повстання 1830—34 як вияв незалежності народу

Поліелементність фольклору (грец *poly bagato*, лат *elementum* стихія, англ *folklore*, букв народна мудрість) — субстанційна ознака цілісності зображальних засобів фольклору, суголосний античним поняттям «хорей» та «мусичне мистецтво» комплекс артистично-образних складників слова, музики, гри, міміки, пластичності, танцю, або, за формулою О Веселовського, «Історична поетика» «пісня — оповідь — дійство — танок» Різне поєднання цих компонентів визначальне для певного жанру, наприклад слово і музика характерні для пісні, слово і міміка — для усного нарративу, танок і міміка — для пантомімічних хореографічних різновидів тощо Комплекс усіх елементів витворює синкретичні (на ранніх етапах розвитку мистецтва) чи синтетичні (на пізніх етапах розвитку мистецтва) жанри обрядове дійство, фольклорний театр тощо

Полілог (грец *poly bagato* і *logos* слово, вчення) — див **Багатоголосся**.

Поліметрія (грец *poly bagato* і *metron* міра) — застосування кількох віршових розмірів в одному поетичному творі, переважно у поемах, романах у віршах тощо Так, у поемі І Франка «Похорон» спостерігається і п'ятистопний ямб, і двостопний дактиль, і чотиристопний дактиль, і навіть восьмистопний хорей П Руднев (стаття «Поліметричні композиції М Некрасова», 1975) пропонує вживати поняття «поліметрична композиція» щодо вірша, який складається з експресивно автономних ланок, написаних різними розмірами, перемешаних прозою Л Бельська («Проблеми теорії вірша», 1984) має на увазі віршові конструкції, в яких метричне чергування зумовлене «сюжетно-тематичним рухом та супроводжується композиційно-графічним окресленням», коли відсутня сюжетна мотивація, пропонує використовувати поняття «поліморфна конструкція» У П виокремлюють мікрополіметрію (М Гаспаров, «Нарис історії європейського вірша», 1989), складену з «надто малих різномірних ланок, із надто рясними змінами віршової форми у кожному або майже кожному чотиривірші», та макрополіметрію, за якої зміна віршового розміру залежить від зміни настрою ліричного героя чи предмета зображення В Холшевников звужує поняття «П», не враховуючи одиничних метричних змін, строф іншого розміру, тлумачить її як зіткнення невеликих частин у межах поеми, написаних для контрасту різними розмірами Особливий інтерес до П з'явився за доби бароко, романтизму, що висвітлювала польська дослідниця Л Пшоловська, модернізму, метричні проблеми якого разом із аметрією аналізував іспанський літературознавець Т Наварро П відома здавен, застосовувалася у монодіях Поширена вона і в фольклорі, на що звернув увагу О Кошиць (стаття «Про українську народну пісню»), її приклади віднаходяться у календарно-обрядових («Хвалилася береза перед дубами»), родинно-обрядових («Ой тихо, тихо Дунай воду несе»), родинно-побутових («Козак од'їжджає, двичинонька плаче»), історичних піснях («Ой на горі та й жінці жнуть»), баладах («Ой пиду в садок та нарву квіток»), думах Викорис-

товував цей прийом і Т Шевченко За підрахунками Наталі Костенко («Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка Методична розробка з курсу віршовознавства», 1994), випадки вживання П у його віршах сягають 68,5% Проблема Шевченкової ліро-епічної, епічної, епіко-драматичної П проаналізована у кандидатській дисертації «Український поліметричний вірш природа і тенденції» (2005) Наді Гаврилюк, яка розглядає різні віршові конструкції в межах силабіки та силабо-тоніки, використання народно-псенних форм та силабіки книжного походження Дослідниця висвітлила також практику застосування різних розмірів у пісенних формах, у поезії А Малишка, М Бажана, І Драча, С Жадана Приклад П з «Вертепу» С Жадана

Хто знає можливо все це звір який проповзає пском проповзає пском і цей псок він наче тісто і наче цукор і цей псок він склом засипає папери в конторах і монітори в квартирах розвіюється з кишень

У наведеному віршовому фрагменті з оказіональною римою кожен рядок має свій розмір тактовий, акцентний вірш п'ятистопний дактиль, двостопний дактиль і двостопний амфібрахий П та похідна від неї поліметрична композиція є зразком віршового багатства поета, наприклад Ліни Костенко, для віршів якої завжди була характерна динаміка різних, класичних та некласичних метричних структур, що дослідила Ольга Башкірова у кандидатській дисертації «Версифікація Ліни Костенко (Метрика, ритміка, строфіка, фонка)» (2005)

Поліпільницька пісня — різновид обрядових пісень, близький до трудових (косарські, гребовицькі, жниварські), що виконувалися пізньої весни при політні льону та проса Поширені на всіх етнічних територіях Білорусі, а також на півночі України, де вони набувають жартівливого характеру, на відміну від мнорних білоруських П п

Полінім (грец *poly bagato* і *опута* м'я) — колективний твір Поширений П у фольклорі, художній літературі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, «Диявольські параболі» Юрія Клена і Л Мосендза, «Адепт» В Єшкілева та О Гуцуляка і т д Практикується він і в літературознавстві у вигляді колективних монографій («Стильові тенденції української літератури ХХ століття», 2004), посібників («Історія української літератури ХХ століття у 2 кн», 1998) тощо

Поліптих (грец *polyptychos* складений кілька разів) — загальна назва кількох творів (диптих, триптих, тетраптих), об'єднаних спільним задумом, іноді — спільною назвою

Поліптитон (грец *polyptotos* багатоприкладний) — стилістична фігура, що полягає у використанні надміру відмінків, вживається у реченні при повторенні різних граматичних форм одного слова, переважно іменника та займенника для посилення стилістичної виразності, що характерне для ідіостилю О Довженка Яскравий приклад П спостерігається у фрагменті про уявлення малого Сашка, зумовленого сприяттям колядок («Зачарована Десна»)

[] Ось, вслухаючись в чарівні слова я починаю видіти великий молодець, ходжу я по торгу з конем серед крамарів і купців. І мушу я ніби продати коня, бо

слова мої співали так «Ой коню, коню, ти порадо моя Ой, поради ти мене, та продам я тебе за малу цну, за сто червінців» А кінь у яблуках, шия крута, червона стрічка в гриві, одспивує мені на вухо не продавати його і спогадати про себе Я почувую біля вуха його нижні м'які губи, а слова коневі такі, що повик пам'ятати «Ой, чи ти не забув, як у війську був, як ми з тобою бились з ордою, да як же за нами турки влягали, ой, да не самі турки, пополам з татарами Да догнали ж бо нас аж на тихий Дунай, до крутого берега, — святий вечір »

В Домбровський розглядає цю стилістичну фігуру як імперативну

Полісемія (грец *poly* багато і *sema* знак), або **Багатозначність**, — наявність кількох значень у семантиці мовної одиниці, наприклад у слові *гострий* *гострий ніж*, *гострий вітер*, *гострий клин*, *гострий зір* тощо П уникають у наукових текстах, однак і в них трапляються випадки порушення цієї настанови П формується переважно на підставі подібності чи суміжності двох або кількох предметів і явищ, названих певним словом, тому відповідно йдеться про метафоричний та метонімічний принципи П, що урізноманітнюють експресивно-емоційні відтінки мовлення Між значеннями одного слова наявний асоціативний семантичний зв'язок Розрізняють первинні, тобто основні, прями, значення слова і вторинні, похідні, переносні Зв'язок між ними розгортається за певними семантичними ознаками, що здебільшого актуалізуються у певному художньому контексті

Полісиндетон (грец *polysyndeton*), або **Багатосполучниківість**, — стилістична фігура, яка полягає в нагромадженні однакових сполучників та інших службових слів задля логічного чи емоційного наголошення кожного вимовленого компонента, здебільшого однорідних членів речення Часто П пов'язаний з анафорою, акцентує на перелічуваних компонентах твору, посилює враження єдності вислову, витворює ефект градації, як сполучник і в сонеті «Ab antiquo» М Фішбейна

Заходять очі — смеркне у світах
Торкнула ніч одежини обдерті
Пошерхл губи Кружеляння смерті
Чи десь невидно кружеляє птах

І пилюга, і присмерк на вустах,
І присмак виноградини і крові,
І молитви пошерхлі вечорові,
Що вже за мить обернуться у прах

І зрана ні притулку, ні оселі,
І тільки безмір білої пустелі
І видноклі — одвічні терези

І це блукання красм, завше голим,
І завше там, десь там, за видноколом
Видіння виноградної лози

В Домбровський пропонує на позначення П свій термін «полісиндет»

Полісхематичний хоріямбічний диметр (грец. *poly* багато, *schēma* вид, форма, *chorēos*, *tambos* двоскладові стопи з наголою на першому та другому складах, *lat* *dumetrit*, *двомирний*) — верс в античний метриці, складений із двох хоріямбів (— — —), перший з них може бути зафіксований через ямб (— — —), трохей (— — —), спондей (— — —), антиспасти

(— — —), спадний юнк (— — —) або висхідний юнк (— — —)

Політіпаж (грец. *poly*: багато і *franz* тураге) — тиражування певної друкованої форми, за допомогою якого оздоблюють текст періодичних видань, книги (кінцівки, заставки, віньетки)

Політична комедія (грец *politikē* державна діяльність і *kōmōdia*, від *kotos* весела процесія, *ōdē*, пісня) — жанр комедії, в якому реалістичні компоненти поєднуються з умовно-фантастичними, із гротеском, публіцистикою, алюзіями на сучасників Вже в давньоаттичній комедії суть вистави розкривалася у полеміці двох антагоністів чи в парабасі, як-от «Хмари», «Птахи», «Лісістрата» Аристофана Цю традицію частково поновили Мольєр («Тартюф, або Облесник»), П О де Бомарше («Божевільний день, або Весілля Фігаро»), Й Л Караджале («Викрадений лист»), Б Нушич («Пан міністерша») та ін Визначальним складником п'єси П к стала у ХХ ст «Лазня» В Маяковського, «Народний Малахій» М Кулша, «Вій» Остапа Вишні, «Швейк у Другій світовій війні» Б Брехта тощо

Політична фікція (грец *politikē*: державна діяльність і *lat* *factio* вигадка) — літературний або кінематографічний твір, у якому фабула базується на миметичній реконструкції відомих політичних подій та постатей, що видаються справжніми, хоч зображені немовби у викривленому дзеркалі У П ф часто апелюють до фактів, документів, біографічних даних, використовують прийом репортажу, як у романі «Артем Гармаш» А Головка

Поліфонічний наратів (грец *poly* багато, *phōnē* звук і *angl* *narrative* оповідь) — див **Діалогічний наратів**.

Поліфонія (грец *poly* багато і *phōnē* звук) — багатозвуччя, засноване на одночасному гармонійному поєднанні та розвитку рівноправних самостійних мелодійних ліній, важливий виражальний засіб у музиці та поезії П вказує на збалансоване звучання у творі не лише окремих голосів, а й інших його складників, на відміну від застосування рівнозначних голосових партій Зіставлення мелодійних ліній через контрапункт зумовлює ефект їх злиття, де партія автора, якому немовби відводиться роль «диригента», може й не звучати Термін, поширений у музикознавстві, М Бахтін використовував у своїх літературознавчих студіях Проте ще й раніше П викликала великий інтерес у романтиків, символістів та ін, зорієнтованих на використання мелодійних можливостей фоніки у ліриці Особливо якості П виражені в доробку раннього П Тичини, чутливого до музики, який сам намагався проаналізувати специфіку притаманного йому поліфонічного чуття Зразком П є «вертикальні ходи» у вірші «Закучерявилися хмари»

Закучерявилися хмари
Лягла в глибіню блакить
О милий друже, — знов недуже —
О милий брате, — розп'яте —
Недуже серце моє, серце, мов лебідь той, ячить
Закучерявилися хмари

Анафоричні рядки (другий і третій), на думку поета, засвідчували вертикально окреслену відповідь на думку, зафіксовану у першому, горизонтальному рядку, асоціювалися з музичним одночасним прийомом «ля-сі (вгору) — ре-фа-сі (униз)» П Тичина ви-

користав прийом, поширений у музиці, що вказує на музичний склад, базований на поєднанні двох або кількох самостійних ліній, має такі різновиди, як підголосне, контрастне та бурдонне багатоголосся (Яценко Л Українське народне багатоголосся — К, 1962) Витворенню полфончної будови також сприяють інструментування вірша, внутрішнє римування та стилістичний прийом кільця У прозі і драматургії П часто постає у вигляді монологів, діалогів, поллогів, позафабульних чинників композиції на зразок ліричного відступу чи вставної новели Ефект П зумовлений взаємодією текстів у творах різних жанрів на рівнях паратекстуальності (заголовок, підзаголовок, епіграф тощо), ремінісценцій, алюзій, цитації, мета-текстуальності (реінтерпретація класики), гіпертекстуальності (пародкування), кодової інтертекстуальності (полеміка з критикою або читачами), автоінтертекстуальності і т п

Поліфункціональність (грець *poly* багато і *lat functio* виконання, звершення) — множинність функцій фольклору П Богатирьов за допомогою поняття П що розширив традиційне уявлення про біфункціональність, тобто лише про естетичну та практичну функції народнопоетичної творчості Аналогічні обмеження намагався подолати й американський фольклорист У Беском, виокремлюючи в усній творчості чотири діяльні аспекти розважальний, ритуальний, виховний, біхевіоральний (поведінковий) П Богатирьов (Питання теорії народного мистецтва — М, 1971) виокремлював соціальну, етичну, магічну, релігійну, обрядову, церемоніальну, еротичну функції, а також національну та крайову, вихову і соціально-статеву, фахову і станову, святкову і повсякденну Важливим є запропоноване ним поняття «жмуток функцій», які у певному жанрі можуть розгалужуватися (одні домінують, інші пригасають, аби невдовзі відновитися) Поруч із термінами «ієрархія», «структура», «система функцій» він розглядав поняття «рівень функціональності» (типи зв'язків, притаманних різним стадіальним класифікаційним членуванням, наприклад філяція жанрів у весільному обряді), «ареал функцій» (різні крайові, демографічні, соціальні зв'язки в межах локальної місцевості, етнічного масиву тощо) та аналогічне силовому чи енергетичному полю «поле функціональних зв'язків», виражених у просторово-часових діях, ступенях їх сили, інтенсивності, протяжності та взаємодії Модель П розвинули інші дослідники (В Гусев, Е Алексєєв), які виявляють також комунікативну, дидактичну, пізнавальну, нормативну, організаційну (трудова пісня), мнемонічну (дитячий фольклор) функції, досліджують їх ієрархії на різних етапах розвитку фольклору, естетичних та позаестетичних колізій тощо П можна ефективно використовувати і при аналізі літературних творів

Полівірний сонет (*ital sonetto*, від *lat sonus*. звук) — неканонічна строфа із семи рядків (одного катрена та одного терцета), в якій у терцеті два віршові рядки римуються між собою, а третій — з будь-якою римою катрена Приклад українського П с «Доір» із зоробку С Крижанівського

Де антологія — питаю Вас, —
Присвячена поетам і сонетам?
Немає часу! А чому є час?
Вину? Знанню? Лаурам чи Джульетам?

Стрибків, ривків і пристрастей хвилиничних
Поєзії й наука не терплять,
Як і сонетів справжніх — половинних!

Полбнік (*польск polonik*) — п'ятискладовий верс або його частина зі сталим наголосом на четвертому складі і з відповідним йому наголосом на першому чи другому складі Поширений у польській версифікації Автор цього терміну, К В Заводзинський, вважав його природною стопою польської силабо-тоніки

Полярність (*лат polaris*, від грець *polos* вісь) — різновид бінарних опозицій, складники яких протиставлені за значенням зміст і форма, правда і кривда тощо Бінарні опозиції покладені в основу міфичного космосу, зокрема світового дерева, є базовими в європейському логоцентризмі, а отже, у письменстві Концепти П зазнають нині критики з позиції постмодернізму, що розглядає їх як прояв метафізичного мислення, як втілення лінійних структур, яким протиставлені нелінійні Водночас постмодернізм, попри свої декларації, залишається в опозиції до класичної та некласичної літератур, адже вийти за межі П неможливо

Помежізна ситуація — сукупність екстремальних психологічних станів, які вимагають від індивіда виняткового напруження духовних сил, що дає йому змогу досягти неможливого, оволодіти внутрішньою сутністю — екзистенцією Термін екзистенціалізму Його запровадив К Ясперс, називаючи провиную, страждання, смерть Вони засвідчують ілюзорність повсякденного існування, на відміну від справжнього буття в трансцендентному часопросторі, в Богові П с формує постать пасіонарія, до яких слід віднести Т Шевченка, П Чубинського, Лесю Українку, В Стуса та ін, може вплинути на творчість певної літературної школи чи угруповання, наприклад на діяльність «Празької школи»

«Поміи́нція» — рукописний сатирично-гумористичний журнал, що виходив за редакцією представника киявської Громади Лоначевського Не маючи на меті займатися політикою, історіографією чи педагогікою, часопис декларував «товариськість», висміювання «слабкої сторони людини», дружню критику На його сторінках з'являлися сатиричні твори, зокрема «Временник ракоходія», який висміював «консервативні» віяння Громади Підтримуючи культурно-просвітницький рух, «П» характеризувалася нонконформізмом, інтелектуальним пафосом, розкутістю

Помічник — одна з семи основних ролей, обраних персонажем чарівної казки (В Пропп), один із шести актантів у ранній актантній моделі А Ж Грей-маса, його пізній моделі наративу — позитивний ауксилант, виражений актором (не суб'єктом) на рівні поверхневої структури розповіді

Поняття — мислене відображення загальних, істотних властивостей предметів і явищ доквілля, форма узагальнення сутності, постійної процесуальності зовнішнього та внутрішнього світу Йдеться про цілісність думки, яка визначає іманентні ознаки певного об'єкта, має в основі судження про найзагальніші й істотні його ознаки Формування П здійснюється на підставі порівняння, аналізу та синтезу, абстрагування, ідеалізації, умовисновків Часто воно представлено одним словом, але може бути розгорнуте як **словосполучення**, уявлення про об'єкт **знання**.

Прикладом може бути П. мистецтва, сформульоване Г.-В.-Ф. Гегелем («Мистецтво — безпосередній зміст істини, або мислення в образах») чи Л. Толстим («Мистецтво — це людська діяльність, яка полягає в тому, що одна людина певними зовнішніми знаками свідомо передає іншим пережиті нею почуття, а інші заражаються цими почуттями і переживають їх»). Ознаки, які містяться у П., утворюють його зміст, а предмети чи явища, відображені в ньому, засвідчують його реальний та ідеальний обсяг. За співвідношенням змісту і форми, реального й ідеального обсягу виокремлюють різні зв'язки між П.: сумісні й несумісні, тотожні, підпорядковані, співпідпорядковані, протилежні. Тривалий час полеміку викликало питання про сутність самого П. Так, І. Кант ототожнював його із загальним уявленням, Ф. Іберверг — із сукупністю істотних ознак певних предметів, Х. Зігварт — з ясним, постійним, усталеним значенням. Проте уявлення стосується швидше чуттєвого пізнання, що впливає на П., а не логічного. Воно відрізняється від судження утвердженням наявності внутрішньо пов'язаних відмінних та істотних ознак і властивостей предмета, цілісного образу. Реалізуючись у мові, П. не тотожне її словам.

Поп-арт (англ. *pop-art*, від *popular art*: популярне мистецтво) — течія авангардизму другої половини ХХ ст. у США, представники якої, спираючись на традиції пізнього експресіонізму з його пошуками сутності об'єкта, спростовували абстракціонізм, обстоювали предметний характер мистецтва й використовували у своїх композиціях побутові речі, промислові відходи, світлини, репродукції, елементи реклами та коміксу, намагаючись так подолати дистанцію між елітарною та егалітарною культурою. Термін запровадив художній критик Л. Елоуей у 1956. Р. Гамільтон на підставі виставки «Це є Завтра» (Лондон, 1956) обґрунтував істотні ознаки П.-а. як мистецтва популярного, тимчасового, зужитого, маловартісного, молодіжного, дотепного, сексуального, химерного, бізнесового тощо. Найвідомішими представниками цієї тенденції вважають Дж. Джонса («Банки з-під кави», «Сірі числа»), Р. Раушенберга (комбінації фрагментів світлин, рентгенограм, креслень, афіш, копій картин Рубенса тощо), Дж. Дайна («Лопата»), Дж. Чемберлена (композиції з пом'ятих автомобілів), К. Ольденбурга (модельовання муляжів), Ф. Армана (відомі «акумуляції») та ін. Вони, руйнуючи уявлення про зображальне та незображальне мистецтво, намагалися зробити його доступним для сприйняття потенційним середнім споживачем, який би не потребував для цього підготовки. Радикальність П.-а. була спрямована не лише проти класичної естетики або «аристократизму духу» модернізму, а й проти відмови кубізму від фігуративності, суб'єктивних сплесків дадаїзму, підтримувала увагу до конкретного об'єкта, використання готових предметів, традицію «ready made». Перша виставка П.-а. мала назву «новий реалізм», засвідчивши повернення до предмета, але не умовно стилізованого, а безпосереднього даного, адже, на думку Р. Ліхтенштейна, будь-який пагорб чи дерево не ліпші від газового насоса та іншої банальної речі. Тому, за твердженням А. Соломона, художню цінність можна знайти на будь-якому смітнику. Будучи явищем суто американським, П.-а. швидко поширився і в мистецтві за-

хідноєвропейських країн, спонукавши до виникнення неофігуралізму в Італії, гештальт-форм у Німеччині, нового реалізму у Франції тощо. Ідеї цієї течії здійснювалися на гешпентах, флюксусах, енвіронменті, соц-арті, вплинули на практику невербального театру, де використовувалася мова жестів та предметів (студії Манхеттена, «нижній» Нью-Йорк, «Театр променевого пістолета» К. Ольденбурга чи «Фекторі» Воргола), позначалися на дизайні, рекламі, конкретній поезії тощо. Можливості П.-а. були реалізовані в контексті поп-культури, що активізувала соціальну, рокову, сексуальну свободу, популяризувала кітч та шоу, асоціювалася з «новою чуттєвістю», наявною поза буденним життям (Сьюзен Зонтаг), зокрема у середовищі кіпі та бітників, які протиставляли свій нонконформізм логоцентризму покоління своїх батьків. Відформіт таких тенденцій позначився на художній літературі, зокрема на романах «Коханець Леді Чатерлей» Д. Г. Лоуренса, «Елементарні частинки» М. Вельбека, на аналітичних працях Р. Барта («Міфологія»), М. Фуко («Історія безумства»). Масове спрощення П.-а. отримало іронічну назву «попса». Прояви П.-а. сприймаються як одне з джерел характерної для постмодернізму семантичної фігури вкраденого об'єкта.

Попередня згадка — складник розповіді, значення якого прояснюється після першого пригадування, коли ще його важливість не усвідомлена. Цим прийомом скористався І. Франко у повісті «Для домашнього огнища». Інколи, як у романі «Дім на горі» Вал. Шевчука, П. з. (відкрите вікно) може з'явитися на початку твору, а пізніше несподівано повторитися у фіналі. Вона відрізняється від попередньої інформації, бо не витворює прикладу пролепису, не передбачає чіткого розгортання подій.

Попередня інформація — різновид антиципації, повторюваного пролепису, складник розповіді, що вказує на ситуації та події, які мають невдовзі відбутися: «Куди ж він махнув і що в його було на думці, незабаром довідаємось» («Чорна рада» П. Куліша).

Попередня подія (нім. *Antezedenzien*, англ. *antecedense*, франц. *antécédents*, польс. *antecedencja*, рос. *предшествование события*) — важлива оповідна частина, що передує фабулі нарративних і драматичних творів, зумовлює її оформлення. У драмах П. п. розгортається у вигляді окремих монологів чи діалогів, де йдеться про порушувану проблему та наступні акції, що відбуватимуться на театральній сцені. В епосі автор або наратор у П. п. часто розповідає про долю персонажів до їх появи на сторінках прозового твору, як у романі «Прапороносці» О. Гончара, готуючи відповідну читачьку рецепцію при ознайомленні з його змістом.

«Піополь-вух», або «Кніга наро́ду», — давній священний епос індіанців кіче з мовної сім'ї майя-кіче у Гватемалі. Пам'ятка індіанської писемності, збережена в оригіналі мовою кіче у латинській транскрипції (середина ХVІ ст.), містить модель язичницького світосприйняття, космогонічні міфи, історичні перекази та легенди, згадки про тривалі міграції, контакти і конфлікти з іншими індіанськими народами, генеалогічні родоводи, пророчі тексти тощо. Твір написаний ритмічною прозою з використанням паралелізмів, повторів, омонімів, алітерацій. Наприкінці ХVІ ст. домініканський чернець Ф. Хіменес у Чічікастенанго знайшов пам'ятку, скопіював текст до свого

рукопису про індіанців Гватемали і зробив його переклад У 1861 «П-в» переклав на французьку мову учений мислитель Ш Е Брасер де Бурбур, вільний переклад пам'ятки здійснив К Бальмонт у книзі «Зміна квіти» (1910) «П-в» вивчали французький дослідник Ж Рейно (1925), гватемальський учений А Реснос (1947), німецький філолог Л Шульце-Ена (1944)

Попоранізм (*рум ророр народ*) — літературна течія в румунському письменстві, творчість реалістів, що гуртувалися довкола заснованого в 1906 журналу «Румунське життя» На них вплинули ідеї народництва, які запроваджував у Румуні К Стере, беручи за основу цей рух у Росії

Поправка — коротка редакційна замітка, що виправляє допущену помилку у певній публікації

Популізм (*франц populisme, англ populism від лат populus народ*) — французька літературна група 20—30-х ХХ ст (Groupe populiste А Терів, Л Лемоньє, А Пурра, А Пуллай, М Мардель, С Лот, Л Фрап'є, К Се, Е Дабі, Т Ремі, А Шамсон та ін), представники якої друкувалися переважно на сторінках газети «Час» («Temps»), обстоювали потребу натуралістичного зображення життя знедолених селян і міста, уникаючи політизації, історично зумовленої інтелектуальної бідності персонажів, поглинутих буденними клопотами Ці тенденції відображені у творах А Шамсона («Злочин справедливих», «Спадщина», «Цифра наших днів», «Вежа Постійності»), Ж Сімеона («Арочний міст»), Е Дабі («Північний готель», «Слід краще жити») та ін П мав ознаки натуралізму, використовував творчий досвід Е Золя Основні його положення були заявлені Л Лемоньє («Маніфест популістського роману», 1929) у журнал «Французький Меркурій» («Mercure de France»), де він обґрунтував потребу нарисового зображення життя таким, яким воно є, використання послідовно лнійного мімесису П називають і пристосування мистецтва до невироблених егалітарних смаків, що було властиво народникам, поширене в «плужанських» тенденціях до масовізму, «червоної просвіти», у практиці «соцреалізму»

Популяризаційний стиль (*лат popularis народний, простий і грец stilos паличка для письма*) — різновид популістських тенденцій у письменстві, зорієнтованому на читача з невиробленим естетичним смаком, якому адресовані спрощені твори в дохідливій формі, що часто імітують достеменну художню літературу П с асоціюється із масовізмом, практикою «соцреалізму» тощо

Популярна література (*лат popularis народний і litteratura буквене письмо, освіта, наука*) — різновид літератури, адресованій широкій читацькій аудиторії з невибагливими художніми запитаними До П л може належати будь-який жанр — пісня, фарс, мелодрама, кримінальний роман, сенсаційна повість із напруженою, зазвичай стандартною інтригою тощо Імітуючи достемене письменство, П л часто вбирає і структурні та функціональні властивості, інколи — новаторські тенденції У постмодернізмі межі П л та високої літератури розмиті, аморфні

Попурі (*франц pot rougir, букв сумиш, усяка всячина*) — музична п'єса, в якій використані різні популярні мелодії з пісень, оперет, опер тощо

«Попу́тники» — талановиті письменники, які, з погляду радянської влади, не вписувалися в межі

штучної «пролетлітератури», тому вона прагнула дискредитувати їх Найбільш непримиренними до «П» були російські «напостівці» та українські вуспівці, що нехтували іманентними характеристиками мистецтва «П» стали основою «розстріляного відродження», деякі письменники входили до «Гарту», але не поділяли позахудожніх настанов об'єднання, що зумовило його розпад («Ланка», МАРС), розкрили свої творчі можливості в Аспісі, «неокласиці», ВАПЛІТЕ

Порівняльна міфологія — наука, що вивчає міфи шляхом їх зіставлення, виявлення спільних та відмінних ознак Потреба такої дисципліни з'явилася за античної доби, коли стоїки вбачали у богах персонафіковані функції, Евгемер сприймав їх за обожнених героїв, епікурейці віднаходили у міфах історичні факти, Платон надавав ім філософсько-символічного тлумачення Середньовіччя теологи проголошували міфи джерелом нечистих знань вели проти них заперку боротьбу Перш спроби їх вивчення здійснили Ж Ф Лафіто («Звичаї американських дикунів порівняно зі звичаями давніх часів», 1724), Дж Віко («Задачі нової науки», 1725), який окреслив напрями розвитку П м, визначивши типи міфічного мислення, психологію міфу, синкретизм і т д Цінними для П м були погляди Й-Г Гердера, який, на відміну від Вольтера чи Д Дідро, схильних до ототожнення міфів із забобонами, відкрив у них космічні моделі світобудови, феномени народної мудрості, індивідуальне національне світосприйняття У розвідці «Німецька міфологія» (1835) Я Грімма казка трактувалася як форма народного духу, як шлях пошуку праміфу Основи П м були закладені представниками міфологічної школи (Я Грімм, В Шварц, В Мангард, А Кун, М Мюллер, Ф Буслаєв, О Афанасьєв, О Потєбня), розвинуті заснованою Е Б Тейлором антропологічною школою (Г Спенсер, Дж Фрезер, який обстоював ідею міфопоетичної моделі світу), досвід котрої використовувала Кембриджська школа класичної філології (А Б Кук, Г Маррі, Д Харрісон, Ф М Корнфорд), що розглядала ритуал не лише як джерело мистецтва, а й як форму суспільної свідомості Таке розуміння ритуалізму висловлював і О Веселовський, віднаходячи його зв'язки із родами літератури Ця тенденція домінувала у ХХ ст (О Джеймс, Т Х Гастер, Ф Реглан та ін), спровокувавши критичне ставлення К Леві-Строса, У Баскома, Е Станнера Дж Фонтенроза та ін до ритуалу, який не завжди поєднується з міфом К Леві-Строс розробив структуралістичну теорію міфу Визначаючи чуттєвий рівень міфологічного мислення, вчений виявляє у ньому здатність до узагальненнь, логічного аналізу, класифікації, тому обирає метод структури як сукупності відносин між компонентами, що мають бінарні характеристики, використовує його як логічний інструмент подолання фундаментальних суперечностей шляхом mediaції В Пропп («Морфологія казки», 1928) започаткував структурну фольклористику, розробив сюжетну модель чарівної казки («Історичні корені чарівної казки», 1946) На той час у П м домінують дослідження функціональної школи, представленої передусім Б Малиновським У його праці «Міф у первісній психології» (1926) йдеться про практичні цілі специфічного сакрального тексту, завдяки якому підтримується культура етносу та лад у космосі Французькі соціологи (Е Дюркгайм, Л Леві-Брюль) висвітлювали

не індивідуальну психологію, а колективну, а також походження ранніх форм релігії, її зв'язок із міфом, його функціонування, відображене у ньому дологічне мислення. Першорядного значення надавалося тотемізму. Л. Леві-Брюль обґрунтував закон співприсутності, якому підлягають колективні уявлення при виникненні асоціації між тотемічною спільнотою (рослинами, тваринами, явищами природи) та довкіллям. На думку німецького філософа Е. Кассіра, фундатора символічної теорії міфу, міфологія видається замкнутою символічною системою із своєрідними властивостями та моделюванням дійсності. Конкретно-чуттєве мислення здатне узагальювати, стаючи знаком і водночас не втрачаючи конкретності. Воно сприймається за відповідний ключ декодування, хоч і визнає протистояння сакрального і профанного, не розрізняє реального та ідеального планів, предмету і образу, що не ототожнюється, а синтезуються. Німецький психолог А. Вундт віднаходив у генезі міфу сновидіння, афекти, асоціативні ланцюги. Ці тенденції були переосмислені у фройдизмі, зокрема щодо Едипового комплексу, та в аналітичній психології, передусім у вченні К.-Г. Юнга про архетипи. Внесок у П. м. зробив О. Лосев працею «Діалектика міфів».

Порівняльна фольклористика — сукупність засобів вивчення народнопоетичної творчості, базованих на зіставленні різних фактів, жанрів, зображально-виражальних можливостей тощо. Будучи складником компаративістики, П. ф. є універсальним способом наукового аналізу, встановлення загальних закономірностей, національно-специфічних явищ, загальних та локальних характеристик. Відкриття порівняльно-історичного методу за доби романтизму сприяло формуванню міфологічної школи, зосередженої на реконструкції найдавніших, спільних для індоєвропейської мовної сім'ї поетичних уявлень та образів. Тоді поширилися теорії запозичень, мандрівних сюжетів, міграційних ідей, які залучили до вивчення багатий фольклорний, зокрема східний, матеріал. Важливим у П. ф. стало обґрунтування О. Веселовським концепції зустрічних течій. П. ф. сприяла висвітленню нових аспектів у антропологічній школі. В. Жирмунський визначив комплекс її завдань, виходячи із впливів та запозичень у фольклорі різних народів, і водночас вказав на історико-типологічні збіги, зумовлені схожими умовами їх суспільного розвитку. Специфіка наукового аналізу залежить від його проблематики, завдань певного напрямку фольклористики, різних методів порівняльно-історичної практики. Так, фінські компаративісти (історико-географічна школа) при порівнянні сюжетів намагалися виявити їх прароформу і прабатьківщину. На підставі широких структурно-типологічних зіставлень розкривають закономірності побудови, історичного розвитку та семантики чарівної казки (дослідження В. Проппа, Бр. Кербеліте та ін.). Порівняльні дослідження дали змогу К. Леві-Стросу висвітлити складну механіку міфічного мислення. Значну увагу в П. ф. надають також крайовій типології, що відрізняється від загальної (В. Гацак), хоча між ними спостерігаються тісні зв'язки (Наталія Шумада, М. Гайдай, В. Юзвенко, О. Романець та ін.), синхронно-функціональним дослідженням (П. Богатирьов, П. Караман, Р. Волков) структури сюжету казки. Крім історико-типологічного, фольклористи використовують історико-генетичний, істо-

рико-культурний методи аналізу або їх сукупність, вибір яких залежить від предмета дослідження (архетипи, сліди запозичень, впливів, закономірності народної творчості тощо). П. ф. також вивчає глибинний смисл текстів, історію окремих пам'яток конкретного національного фольклору та його загальні закономірності.

Порівняльне віршознавство — розділ загального віршознавства, предметом якого є порівняльне дослідження версифікаційних систем різних національних літератур з метою встановлення їх генетичної, історичної, типологічної схожості. У П. в. використовують порівняльно-історичний метод, досвід культурології, фольклористики, археології, історії тощо. Так, Ф. Колесса підтвердив, що Б. Залеський запровадив у польську поезію строфи та віршові розміри під впливом української народної пісні, Р. Якобсон виявив вплив польського римування на українське, зокрема обґрунтував заборону окситонної рими, що тривала до XIX ст., М. Сулима простежив міграцію сапфічної строфи з європейської лірики в українську на межі XVI—XVII ст., а звідти — до сербської та хорватської. Типологічні властивості віршового мовлення розкривав В. Жирмунський («Ритміко-синтаксичний паралелізм як основа давньотюркського народного епічного вірша», 1964), вдавшись до порівняльного аналізу низки давніх пам'яток писемності, близьких за силабичним віршем і наявністю тирад: «Манас», «Алпамиш», угро-фінський епос народів уральської мовної сім'ї. Важливим є моделювання генеалогічного дерева віршової системи, що стало можливим після поширення компаративістики в літературі і фольклорі. Так, Г. Узенер та ін., аналізуючи просодичні системи, зіставив античну та індійську метрику, А. Мейє («Індоєвропейські джерела грецьких метрів», 1923) при порівнянні ведичних віршових розмірів з давньогрецькими народними, призначеними для декламування, виявив основні параметри індоєвропейської метрики, М. Гаспаров («Нарис історії європейського вірша», 1989) спробував реконструювати індоєвропейський вірш.

Порівняльно-історичне мовознавство — напрям у лінгвістиці першої половини XIX ст., що досліджував споріднені мови задля з'ясування їх генетичних зв'язків. Його методи і здобутки використовують і в інших гуманітарних дисциплінах, зокрема в літературознавстві та опосередковано — у письменстві. Методи П.-і. м., що спорадично використовувались у XVI—XVIII ст., стали послідовно впроваджуватися після усвідомлення спорідненості мов, їх об'єднання у сім'ї, спонукали до виявлення гіпотетичної прамови. Засновниками П.-і. м. вважаються данський мовознавець Р. Раск, німецькі науковці Ф. Бопп, Я. Грім, росіянин О. Востоков, які розробили методи аналізу індоєвропейської мовної сім'ї. Вони окреслили вимоги, яких мусить дотримуватися дослідник: враховувати всі різновиди живих, мертвих, розмовно-діалектних мов, при їх зіставленні рухатися від близькоспоріднених до віддалених, визначати найдавніші спільні форми на кожному етапі порівняння, спорідненими вважати тільки ті, між якими виявлено закономірні відповідності. Крім того, були обґрунтовані головні прийоми, якими має оперувати філолог: порівняння значущих, важливих для спілкування мовних одиниць, виключення ви-

падкових звукових збігів, доведення родовідної подібності порівнюваних слів при висвітленні та врахуванні звукових і структурних відповідностей між ними, визначення приблизних хронологічних відношень між зіставлюваними компонентами задля уникнення помилок при поновленні гіпотетичної первісної форми фонему або слова, яку назвали архетипом, позначали астериском (*), що запропонував А Шлейхер Реконструкція прамовної схеми сприяє глибшому розумінню історії розвитку певних мовних сімей, що співіснують з індоєвропейською Однак такі прийоми виявляються непродуктивними при вивченні ізольованих мов (баскська, японська, корейська), на підставі порівняльних моделей не завжди вдається виокремити паралельні процеси у споріднених мовах, врахувати одночасне існування архетипів, узяті до уваги діалектні відмінності прамови Дослідження П-1 м часто акцентують на особливостях фонетики та морфології, залишаючи поза увагою лексику, семантику, синтаксис

Порівняльно-історичний метод — див **Компаративізм**.

Порівняння (нім *Vergleich*, англ *simile, comparison*, франц *comparaison*, польсь *porównanie*, рос *сравнение*) — троп, що полягає у поясненні одного предмета через подібний до нього інший, зіставлення їх за допомогою компаративної зв'язки, тобто єднальних сполучників *як, мов, немов, наче, ніби, буцям* тощо (Юрій Клен «*Блукай та їж недоли хліб і вмири, / Як гордий флорентієць, у вигнанні*») або предикативні подібний, схожий, нагадує, здається і т д (Б-І Антонич «*На людське серце свічка є подібна*») Аристотель вважав П основою метафори, виявляв рівні їх взаємперехідності Проте своєю рухливою синтаксичною структурою, розширенням часового і просторового аспектів (минуле, майбутнє) П відрізняється від метафори, яка перебуває на позиції предиката в реченні Інколи у П опускають сполучник, наближаючи його до метафори «*Книги — морська глибина*» (І Франко) Трапляються випадки вживання П у художніх текстах у формі придієслівного орудного відмінка «*Кришталі, кришталі і золоті ворота / Горять на сонці золотим вогнем*» (О Зуєвський) Вживаються також описові безсполучникові конструкції (І Франко «*Ой ти дівчино, з горіха зерня!*») та конструкції з формами ступенів порівняння прислівників і прикметників, як у вірші про мову М Рильського «*Чистіша від слівця вона тай буде*» Відомі заперечні П, використовувані у фольклорі (народна пісня «*Ой то не зоря — дівчина моя / З новенькими відерцями по воду тила*») і в художній літературі («*Нічна фіалка*» Б Бунчука), та невизначені (такий, що ні в казці сказати, ні пером описати) П може бути простим, загальнозжовженим («*На вису як на довгий ниві*»), авторським, психологічним (В Стус «[] полковник зробив тоненьку, як лезо осоки, пошмишку»), двочленним П є і складні, розгорнуті конструкції, як, наприклад, в епосі Гомера, де другий складник синтаксичної структури може сягати рівня самостійного образу, навіть епізоду, вносячи в оповідь прийом ретардації, відхилення від сюжетної лінії, що спостерігається також у віршах «*Ти пахнеш, як листя весняне* » Д Павличка або «*Лошиця з дикими і гордими ногами* » М Вінграновського Цей троп має давню традицію, широко застосовується у фоль-

клорі («*парубок, мов явір*», «*дівчина, як зоря*» і т д), відомий із давніх літературних пам'яток «*скачуть, аки сиріи альці*» («Слово о полку Ігоревім»)

Порнографія (грец *pornos розпусник і graphō пишу*) — натуралстичне зображення у літературі, малярстві, кінематографії, на світлинах того, що стосується статевих зносин, непристойності, цинічності Іноді поняття «П» невідповідно поширюють на еротичні мотиви літератури (мистецтва), деформуючи уявлення про категорію прекрасного Термін походить від назви твору Р де ла Бретонна «Порнограф, або Міркування порядної людини про справжню аморальність проституції» (XVIII ст.) У переносному значенні його вживають, коли йдеться про наклепи, інсинуації Так, В Розанов відносив до «порнографії Росії» «Лист Белінського до Гоголя» (1847) Соціальна психологія та сексологія XX ст пов'язують П із сексуальною розкутістю, перетворенням інтимних стосунків у ринково орієнтований «виробничий процес» без урахування етичних настанов У постмодернізмі П тлумачиться як симулякр, який, на відміну від традиційної непристойності, вдається до відвертого оголення, вважається «ефектом істини», «оргією реалізму» (Ж Бордіяр)

Порожній знак — уявлення про самостійний знак без зв'язку із зовнішнім світом, що супроводжується відмовою від розуміння сенсу позатекстового референта, поняття запровадили постмодерністи Настанова передусім на семіотичний вираз вказує на його хаотичний вигляд, що унеможливило традиційне трактування світу як тексту Замість суворих співвіднесень значення з конкретним денотатом спостерігається його відкритість, накладання одного значення на інше, що асоціюється з прийомом каталогізації, застосовуваним у літературі, зокрема у бароковій, наприклад у поезії Івана Величковського чи Климентія Зіновіва Знання можливих значень набуває безмежної варіативності, може розчиняти об'єкт у безліч плюральних інтерпретацій при відмові від ідентичності, за словами Ж Бордіяра, «потойбіч добра і зла, потойбіч еквівалентного» Відтепер семіозис сприймається як єдина форма існування будь-якого феномену, позамовне буття не фіксується в межах постмодерністського дискурсу, суб'єкт фрейдистського типу постає децентрованим, деперсоналізованим знярядям презентації культурних сенсів, тому що відбувається повний розрив між означуванню та означником, який діє незалежно від референта, стаючи відповідним рівнем тексту Деонтологізація значень призводить до руйнування естетичної ієрархії символів, притаманної класичному письменству та модернізму, усунення їх позірності, своєрідного «об'єктивованого міражу» (Ф Джеймсон) У П з значення закріплене за суто процесуальним феноменом, процесом, що пов'язує зміст і форму, але не зводиться до них Мовна діяльність немовби позбавляється «лінійної реальної штибу» (Р Барт), слово виконує лише індикативну функцію симулякра

Поробче коло (лат *circus vitus*) — логічна помилка в доведенні, зумовлена порушенням закону достатнього обґрунтування, коли теза виводиться з аргументів, і навпаки Цей прийом використав Мольєр, висміюючи його застосування Так, у його творі батько намагається дізнатися від лікаря Інгареля, чому його дочка німа, на що той відповідає: «*Нічого не*

буває простішого, це залежить від того, що вона втратила дар мови» Коли ж батько прагне з'ясувати справжню причину недуги, медик виголошує «*Всі наші ліпші автори скажуть вам, що це залежить від неможливості діяти язиком»*

Портé-парбле (франц. *porte-parole*) — особа, що представляє когось, зазвичай відому людину. В епічних та драматичних творах таким може бути персонаж, що репрезентує автора, як у кіноповісті «Поєма про море» О. Довженка

Портрét (франц. *portrait*) — засіб характеротворення, типізації та індивідуалізації персонажа у художній літературі, що описує його обличчя, фігуру, одяг, манеру поводитися і є складником композиції поряд із пейзажами, інтер'єрами, монологами, діалогами, авторською розповіддю або оповіддю наратора. П як художній прийом у процесі розвитку письменства використовували по-різному Гомер зображував своїх героїв через епітет (*волоока Гера*), літописець у монументальному стилі змальовував князів як ідеалізований іконічний знак, автор епічної поеми на зразок «Пісні про Роланда» зображував усі 15 000 баронів як «*вродливих обличчям і станом величких*», письменник-реаліст намагався дотримуватися вимог «зображення життя у формах життя», висвітлювати соціально-індивідуальну визначеність особистості. Індивідуалізація П з'являється вже в «Кентерберійських оповідях» Дж. Чосера, де 29 прочан, від імені яких ведеться розповідь, наділені особистими рисами, манерою поведінки, відповідною зовнішністю. Ф. Рабле у романі «Гаргантюа і Пантагрюель» подав гротескні П своїх героїв, виповнених тілесною, витальною силою. Натомість класицисти вбачали у персонажі взірць для наслідування, узагальнений тип пристрастей та психологічних колізій і нехтували індивідуальними ознаками. На відміну від них сентименталісти акцентували на сердечних переживаннях персонажа, романтики надавали йому рис ідеалізованого героя, іноді вдаючись до розлогих мальовничих описів. Спираючись на міметичні принципи зображення, письменники змальовують зовнішній вигляд літературних героїв у конкретних ситуаціях, у взаєминах між ними, окреслюють психічні стани, відображені у мміці, жестах, у динаміці мовлення (інтонація, темпоритм, тембр голосу), диханні тощо, розкриваючи таким чином внутрішній світ людини. Часто акцентують на одязі, зачісці, що засвідчують естетичні смаки персонажа, вдачу, майновий стан, рід занять, етнічні традиції, наприклад в образі Масі в соціально-побутовій повісті А. Свидницького «Люборазці» «*Отака-то й дівчина була, що побігла через подвір'я шлею боронити просто в стійницю, в сорочці з виложистим коміром зі шляркою, і заплетена в рижки, на шиї мала низку перл, і боса»* П бувають натуралістичними (паспортними), статичними, докладними, детальними, повними, розгортаними, іконічними («Маруся» з однойменної повісті Г. Квитки-Основ'яненка) або узагальненими, фрагментарними, навіть «нейтральними» «*Господиня, Любов Географівна, вдова років за сорок, жінка якоїс'є східної нації, з очима, що лугами чорнили на лобі, із чорними вусями на темному обличчі, займала дві кімнати і кухню»* («Друкарка» Марії Галич) П може бути поданий в експозиції твору (наприклад, у повісті «Дві московки» І. Нечуя-Левицького) або

при першому введенні персонажа в сюжет, у конфліктну ситуацію, що залежить від стилізованої домінант певного літературного періоду, відповідного жанру, ідіостилі. Цікавою є спроба створити перший індивідуалізований П у гумористичному оповіданні «Салдацький патрет» Г. Квитки-Основ'яненка, в якому вгадується і постать наратора. Модерністи у П обмежувалися істотною влучною деталлю Гафійка, уподібнена до «золотої бджілки», в романі «*Fata morgana*» М. Коцюбинського. П у творі може бути відсутній, натомість наявне глибоке його переживання персонажем, як-от у новелі «Портрет» В. Стефаніка

Голова його хиталася, як галузка від вітру, — раз по раз без упину Губи все щось жували. Руки дрожали — не хотіли нічого держатися.

— Моц нема ні жодної загіртку ніякого, студень у кістках. Час вже, ой, час! Тіло землев пахне, до землі важить.

У драматургії П часто подаються у ремарках. Так, у філологічній комедії «Мина Мазайло» М. Куліша один із героїв Мокій змальовує Улі зовнішній вигляд типової українки. У малярстві та скульптурі П вважається окремим жанром, може бути станковим і монументальним, парадним та інтимним, шаржованим, мініатюрним тощо, з перевагами краси форм людського тіла або граці. Автопортрет, літературний П, портретний малюнок у літературі вважають різновидами П.

Портрétний на́рис — невеликий за обсягом малюнок, близький до літературного портрету, присвячений постаті конкретного письменника. Для П характерні точне відтворення рис характеру, використання промовистих епізодів, пов'язаних із життєвим і творчим шляхом героя оповіді, специфікою його творчої лабораторії. Прикладом такого жанру може бути «Поетична меритократія» Василя Герасим'юка, Ігоря Римарук, Тараса Федюка (2005). Я. Голобородька «**Португальські листи**» — пам'ятка французької прози, опублікована в 1669 (Париж) як переклад з португальського оригіналу любовних листів черниці Маріани Алькофорато до французького офіцера Ноеля Бутона де Шамілла. Для листів характерні пристрасні визнання вперше закоханої і покинутої її обранцем молодого жанки, рідкісна на той час психологічна переконливість. Книга була дуже популярною, неодноразово перевидавалася, зумовила хвилю наслідувань, вплинула на жанр роману в листах Ж. Ж. Руссо, П. А. Ф. Шодерло де Лакло та ін. У 1962 філолог Ф. Делюфр викрив містифікацію «П. л.», виявивши, що їх автором є Г. Ж. де Лаверню — виконт де Гійєраг, близький до Н. Буало та Ж. Расіна.

Порядок дискурсу (лат. *discursus mirquvan-ia*) — конкретно-історичний стан дискурсивного середовища сучасної та класичної культури, є інструментом осмислення сутності та механізмів детермінації, термін постмодернізму, запроваджений М. Фуко (1970, лекція «Порядок дискурсу», прочитана у Коллеж де Франс). Такий статус П ді забезпечували настанови логоцентризму, визначальні для європейської традиції, що не припускає деструкції. Попри те, вона переживає численні кризи. Це зумовлює амбівалентне ставлення до дискурсу, розташованого в семантичному полі напруженого протистояння логофілії та логофобії. Особливо це помітно нині, коли давня динаміка лінійних структур співіснує з новітньою,

нелінійною. Проте дискурс не може бути нейтральним, постійно зазнає обмежень, просіювання та контролю західноєвропейським традиційним суспільством. Будь-яка культура, на думку М. Фуко, здійснює відбір мовлення, тому не всі аспекти дискурсу «однаково відкриті», деякі з них потрапляють під сувору «заборону». Основою принципового регулювання постає нарація, адже кожна соціальна група самозамикалася, навчання зобов'язувало зберігати таємницю, усвідомлювати, що говоріння та слухання не взаємозамінні. Ця тенденція існує завжди, навіть за відсутності ритуалів. Аналізуючи механізми впорядкування дискурсивних практик, М. Фуко виявляє зовнішні процедури вилучення (заборона, табу, ущільнена мережа заборон), розподілу та відкидання (дистанціювання розуму та безуму), опозиції істинного й хибного, а також внутрішні процедури обмеження потоку дискурсивності на зразок класифікацій, упорядкування, приборкання. М. Фуко характеризує такі форми регламентації, як принцип коментування, принцип автора, принцип дисципліни. За його спостереженням, європейська спільнота прагнула залишити для дискурсу якомога менше місця між думкою і мовленням, вбачаючи у ньому певну вставку між «говорити» і «думати», наче він міг існувати або в мисленні, або у структурах мови, втрачаючи при цьому власну реальність. Щоб цього уникнути, класична інтелектуальна традиція апелює до базового суб'єкта, здатного «вдихати життя у порожнинні форми мови», до первинного досвіду, універсальної медіації, що скрізь виявляє присутність логосу, сприйнятого вже за мовлений кимось дискурс, який застосовується як знаряддя гри письма, читання чи обміну думками. Натомість постмодернізм звільняє дискурс від метафізичної регуляції, відкриває йому простір для спонтанного сенсопородження, повертає йому суверенітет і значення «характеру події», позбавляє обмежень. Вивільнення дискурсу здійснюється на підставі принципу перетворення негативів на позитиви, перервності, специфічності, «правила зовнішнього», яке примушує думку рухатися не від дискурсу, а від його виявів до умов його можливості. У постмодернізмі дискурс розглядають передусім із позиції «розрідження та утвердження», але не «безмежної щедроти сенсу».

Посвіт — давній обряд гасіння старого вогню і запалювання нового при сході сонця, коли з півночі справлявся ритуал весілля свічки, женіння комина, запалювання посвіту. П. виконували вночі з 14 на 15 вересня. Вогонь видобував господар у святковому одязі, тручи сухі палички або використовуючи трут і кресало. За дійством стежила родина. Вогонь, що зберігався до Великодня, оберігала дружина, і якщо він гаснув, вважалося, що в хату завітає лихо. Коли у сім'ї був парубок на порі, то запалена таким чином свічка вказувала на його ініціацію. Задля цього вшатовували святкову вечерю, під час якої йому виспівувалися різні побажання:

Світи ж, комину, ясененько,
Пробуджуй челядоньку раненько
Шити, прясти, ткати молодим,
А дарунки збирати старим [...].

Обряд П. досліджував В. Скуратівський.

Посвята (нім. *Widmung, Zueignung, Dedikation*, англ. *dedication*, франц. *dédicace, envoi*, польс. *de-*

dukacja, рос. посвящение), або **Присвята**, — прозове, іноді віршове символічне зауваження, зроблене автором певного твору, що вказує на особу чи подію, яким присвячено, іноді даровано цей твір. Так, збірка П. Тичини «Замість сонетів і октав» присвячена Григорію Сковороді, його вірш «Вітер з України» — М. Хвильовому. Традиція П. відома здавен. Наприклад, Горацій присвячував свої оди Меценату, Пізнам, а комедіограф Мольєр п'єсу «Тартюф» — королю Людовіку XIV з проханням захистити від нападів святенників, трагік П. Корнель драму «Цинна» — фінансисту Монторону, В. Гюго твір «Кромвель» — рідному батькові, Ш. Бодлер збірку «Квіти зла» — Т. Готье, А. де Сент-Екзюпері повість «Маленький принц» — Л. Верту і т. д. Часто письменники використовували П. для обґрунтування певних ідей, як вчинив Вольтер у трагедії «Брут», обстоюючи принципи театру просвітницького класицизму. Інколи П. містяться у вступних рядках твору або є таким твором, як-от початок циклу «Дніпрові серенади» Г. Чупринки:

Тобі, тобі, хоч ти й забула
Святої ніченьки узор,
Хоч пролетіла, промайнула,
Як невловимий метеор [...].

Іноді П. може адресуватися явищам природи, краєвидам, наприклад кононівським полям у новелі «In-termezzo» М. Коцюбинського, певному твору, як-от «Цвітові яблуні» М. Коцюбинського у новелі «Я (Романтика)» Миколи Хвильового, що дають читачеві відповідний ключ для прочитання тексту. У П. може бути виражене ставлення автора до свого твору, наприклад у Й.-В. Гете до «Фауста»:

[...] Ви принесли веселих днів картини
І образів навіки любий рій;
І першого кохання й дружби тіни
Встають, немов у казці престарій.
Згадалися життя зигзаги звинні,
Минулий жаль, і втрати біль гіркий.
І ймення тих, що їх зрадлива доля
В цвіту стяла, мов квіти серед поля... [...]
(переклад М. Лукаша)

«Пісеред події» — прийом епічної розповіді не з першої за часом події, не з експозиції чи зав'язки, а з важливої ситуації. Так, «Іліада» Гомера починається не з викрадення Єлени, а з картин Троянської війни.

Посилання — уривок тексту, цитата, чийсь слова, використані для підтвердження авторської думки, надання переконливості оповіді. П. можуть бути стислі примітки, коментарі, пояснення до певної сторінки чи розділу видання, зазначення джерела. П. надають текстові більшій аргументованості, вказують на використані автором матеріали. У традиційній логіці йдеться про судження, що є обґрунтуванням для висновку, вважається необхідною частиною будь-якого безпосереднього, індуктивного чи дедуктивного умовиводу. У французькій поезії пізнього середньовіччя П. називали заключний катрен канонічної балади, в якому формулювали звернення до особи, якій присвячувався твір. Останній віршовий рядок, інколи додатковий, п'ятий, є рефреном, повторюючи верс, яким закінчується кожна попередня строфа.

Послання (нім. *Botschaft*, англ. *message, proclamation*, франц. *manifeste, proclamation*, польс. *oświad-*

зіе) — жанр дидактичної ораторсько-повчальної прози доби середньовіччя, у творах якого порушувалися важливі питання християнської моралі. Зазвичай П. називають різновид епістоли, віршовий твір, написаний як звернення до однієї чи багатьох осіб. Жанр був започаткований в античній літературі: наприклад, у «Посланнях до Пізонів» Горация проаналізовані основні принципи поетичної творчості. Поширився він серед раних християн. Так, у першому П. апостола Павла до коринтян міститься автопосилання «Я писав вам у посланні». Він часто застосовує ремінісценції та алюзії на Євангеліє, як-от у П. до филип'ян: «[...] Він змалює Самого Себе, прийнявши вигляд раба, ставши подібним до людини; і подобою ставши як людина» (2:7). П. поширилося в усіх європейських та світових літературах; його розквіт припав на добу французького класицизму (Н. Буало написав дванадцять П.), до нього зверталися також А. Пупп, І. Готшед, Ф. Шиллер, Й.-В. Гете, О. Сумароков, Д. Фонвізін та ін. Адресат П. міг бути як реальним, так і фіктивним: «До Овідія» О. Пушкіна чи «До Уранії» Вольтера. Зміст П. зазвичай довільний. За традицією давньоримської літератури, у творах цього жанру застосовується морально-філософська або дидактична тематика, що поєднується з оповідною, панегіричною, гумористичною, сатиричною тощо. Форму П. мали релігійні твори, наприклад епістоли отців церкви, досвід яких продовжували киеворуські діячі. Відомі «Послання преподобного Феодосія», «Послання Никифора, митрополита Київського, до князя Володимира, сина Всеслава, внука Ярослава», «Послання, написане Климентієм, митрополитом руським, священику Хомі і потлумачене Атанасієм-монахом», два П. єпископа Симона до Полікарпа, вміщені у Києво-Печерському патерику, тощо. Формальні ознаки жанру сконцентрувалися в заголовку твору. Практика П. поширена і в українській літературі: «До Основ'яненка», «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє», «Н. Маркевичу», «Гоголю», «Марку Вовчку», «Н. Костомарову» Т. Шевченка, «Товаришам із тюрми», «Молодому другові» І. Франка, «Рибальське посланіє» М. Рильського тощо. Приклад П. — жартівливий вірш П. Савченка «Слісаренкові з приводу недуги»:

Слісаренку, мовлять, захорав...
Слісаренку, це чи не дурниця,
Ти ще псалми Божої не доспівав,
Порожньо в твоїй іще важниці.

«Послання оріян хозарам», або «Рукопис Війничача», — найдавніша гіпотетична праукраїнська літературно-публіцистична пам'ятка писемності, в якій обстоювалися основи язичницького віровчення, обґрунтовувалися різні шляхи до божественної першосутності. Ймовірно, твір зберігався у фраскатській школі езуїтів «Мондраган», перейшов до неї у спадок з правлячого дому Парми. При манускрипті був лист від 19 серпня 1666 ректора Празького університету Й. Марчі до А. Кірхнера з проханням декодувати текст. Цього не вдалося зробити ні у XVIII ст., ні в першій половині XX ст., коли букініст В. Войнич придбав пам'ятку в цензії. Наступний власник твору Г. Краус подарував його бібліотеці рідкісних книг та рукописів. Лише американський мовознавець-поліглот Дж. Стойко, звернувши увагу на українізми

пам'ятки, не тільки прочитав її, а й висловив припущення, що вона могла належати до трипільської язичницької культури VII—VI ст. до н. е. Послання, в якому дочка Лілі прагне відновити віру в Око Боже, мусило б підтвердити гіпотезу про прямих предків українців, схильних до єдинобожжя («Око Орі було одне»), — оріїв, оріян, аріїв, які походили від божества Ора. На думку вченого, наявна у тексті епістоли назва *хозари*, з якими полемізували орії, є не історичним етнонімом, а назвою соціальної верстви, що існувала за трипільської доби. Його припущення надруковані у статті «Листи до Ока Божого» на сторінках газети «Русь Київська» (1994). Пізніше пам'ятка була опублікована у виданні «Індоевропа» (березень 1994 — березень 1995) і названа редкологією (В. Довгичем) як «Рукопис Войничача-Стойка».

Послідовність — характеристика логічного мислення, яка засвідчує, що судження вільне від внутрішніх суперечностей як щодо себе, так і щодо порушеного питання в один і той же час, в одному і тому ж відношенні. При цьому думки у міркуванні пов'язані так, що кожна наступна зумовлена попередньою. П. сприймається за складник наративу, здатного самостійно виконувати також функцію оповіді. Поняття вживається і на позначення низки ситуацій та подій, остання з яких засвідчує часткове повторення або трансформацію попередньої. За К. Бремом, елементарна П. складається з трьох частин, відповідних стадіям у будь-якому процесі, — фактичності, коли ситуація відкриває певну можливість, актуалізації можливості та наслідку. Поєднання П. за допомогою з'єднання, вставлення та альтернативи часто витворює складніші оповіді.

Послідовність розподілу обсягу поняття — розподіл понять за ієрархією від вищого рівня до нижчого. Наприклад, література розмежовується на роди, роди — на види, види — на жанри, форми тощо.

Послбвиця — приказка. Термін В. Домбровського.

Поспівка — назва найпростішої мелодії на зразок дитячого наспіву, традиційного мелодичного фрагмента пісенного наспіву, наділеного семантикою, або такого, що зберігає в різних варіантах однакову висоту звучання, але змінює ритмічні відношення між звуками, тривалість звучання, загальний склад звуків. Поняття фольклористики.

Поспішний висновок (*лат. fallacia fictae universalitatis*) — логічна помилка, зумовлена порушенням закону достатнього обґрунтування в індуктивному умовисновку, коли у посиланнях не враховані всі обставини. Прикладом П. в. може бути оцінювання доробку київських «неокласиків» як явища неокласицизму, характерне для деяких літературознавчих студій (провокативне літературознавство).

Постановча стаття — див.: **Проблемна стаття**.

Постдатування (*лат. post: після, за і data: календарний час*) — фіксація будь-якого твору (окремого видання) пізнішою датою, ніж це насправді зробили автор, видавництво.

Постійний епітет (*грец. epitheton: означення або прізвисько*) — усталене художнє означення зі стертою первісною образністю, поширене в усній народній творчості: *ясний місяць, красне сонце, сивий голуб, червона калина, буйний вітер* тощо. Перетворені на мовні кліше, вони не втрачають своєї поетич-

ності, не перетворюються на логічні формули П е вживаються і в художній літературі, наприклад «Тече вода в синє море []» (Т Шевченко)

Постімпресіонізм (лат *post* після, за і *francu* імпресіонізм, від *impression* враження) — умовна назва літературно-мистецької стилізованої тенденції, що змінила імпресіонізм П розвивався безпосередньо перед модернізмом та в межах модернізму У мистецтві до П зараховують і пуантілізм

Постіндустріальне суспільство (лат *post* після, за і *industria* діяльність, старанність, працьовитість) — сучасний стан цивілізації, яка, подолавши етапи аграрного та індустріального розвитку, відмовляється від технологічного детермінізму, футурологічних проєктів, розглядає суспільство як систему взаємопов'язаних соціальних явищ (політика, техніка, наука, війська, церква, мистецтво тощо), відмовляється від динаміки лінійних структур, спрямована на комфорт, гедонізм, на швидке подолання простору і часу і т.п. Термін Д Белла, підтриманий та поглиблений З Бжезинським, А Тоффлером, Ю Габермансом та ін. Такі тенденції суголосні постмодернізму, супроводжуються втратою аксіологічних традицій класики, часто замінюваних масовою літературою, шоу та ін. егалітарними жанрами дегуманізованого суспільства

Постпсторія (лат *post* після, за і *grece* історія розпитування, дослідження, розповідь про минуле) — нове, відмінне від традиційного, властиве постмодернізму бачення дійсності, що супроводжується відмовою від логоцентризму та динаміки лінійних структур, від розуміння іманентної логіки історії, розгорнутої з минулого в майбутнє, від трансцендентного означуваного Термін застосував А Гелен, концептуалізував В Беньямін, використав Дж Ваттімо («Кінець сучасності», 1991) задля усунення історіцизму загалом. При переході від традиційної культури до класичної вісєвий семантичний вектор розгортався від циклічної моделі до лінійної, трактованої постмодерністами як метанарація, що нині потребує десакралізації, подолання тривалості нелінійних структур. Історія, на думку Ж Бордіяра, в минулому проголошувалася «могутнім міфом», що утримував каузальні зв'язки, поставав віком роману, однак її «метафізичний концепт» сьогодні не викликає довіри. Несприйняття лінійного розуміння часу, пов'язаного з ним прогресизму зумовило усвідомлення постсучасності, наявної «після часу», «кінця історії», що має значення перевідкриття часу, створює враження, ніби люди перебувають «швидше у синхронічному, ніж у діахронічному часі» (Ф Джеймсон). Перманентна сучасність видається ризоморфною, опозиційною метафізиці. Світ постає як складне плетиво подій без спеціальних позначок та первинних координат, але з перетинами аксіологічно несумісних культур, тому його «єдине дзеркало» видається неможливим, доба великих нарацій поступається перед епохою коментарів, плюральних оповідей з урахуванням унікальності кожного явища. Історію постмодернізм сприймає як організовану зовні оповідь, форму словесного дискурсу, що жанрово варіюється від роману і трагедії до комедії та сатири (Х Вайт), як дескриптивний аналіз дискурсивних формацій (М Фуко), який виражається в наратології. Притаманне модернізму передчуття катастрофічного чи

прекрасного майбутнього культура постмодернізму замінила відчуттям його кінечності, позбавила себе домагання на спробу створення єдиної, вичерпної картини суспільного життя

Постколоніальні дослідження (лат *post* після, за і *colonia* поселення) — сукупність методологічно різнопланових, тематично пов'язаних наукових студій, які постали в період розвалу колоніальних систем та усвідомлення розриву національної культури (письменства) з «провідними» західними зразками У європейських та американських університетах П д набувають академічного статусу У країнах Африки, Азії, Латинської Америки, а також на просторі колишнього Радянського Союзу пріоритету в них надають художній літературі та есеїстиці. Інколи точається полеміка з приводу виправданості префікса *post-*, вживаного з різним смисловим навантаженням представниками колишніх колоній та метрополій. Головне завдання таких студій — заявити про доти маргіналізовані культури, усунути комплекси меншовартості та расової вищості, узгодити міждисциплінарні підходи до аналізу неповною мірою структурованої культури. Особливого значення в П д надають афро-американським студіям, які не завжди виправдано отождоюються з феміністичними та гей-лесбійськими, що, попри деякі аналогії, мають відмінні характеристики, інтереси та мету. Значущою в річищі П д є творчість В Е Б Дюбуа, С Плаатъ, погляди націоналістичних лідерів на зразок Я-от А Кабрал, С Біко, Е Сезер та ін. Започаткувала П д книга «Орієнталізм» (1979) Е Саїда, в якій переглянуто усталену модель бінарної опозиції «Захід — Схід», поєднано окцидентальну теорію та орієнтальну дійсність, що спростовує амбітні західні домагання, використано прийоми деконструкції. Дослідник звертається до набутків французького постструктуралізму, до ідей М Фуко про спорідненість форм знання і влади у розкритті креативних можливостей, передусім мистецтва ще недавно колонізованих народів, виведених репресивними силами Заходу за межі історичного буття, для висвітлення об'єктивних положень європейської культури, застосування для гноблення неєвропейців. У статті «Чи може пригнічений говорити?» (1985) Гаятрі Чакраварті Співак наголошено на тому, що голос гнобленого не може бути почутий під час поглинання однієї культури іншою, він змушений вдаватися до голосу іншого, який промовляє за нього, але водночас позбавляє його цього законного права. Ідея гібридності та відмінності стала визначальною для книги «Локалізація культури» Гомі К Бабгі. Поняття «постколоніальний» вказує на тимчасовий, важкий, іноді хворобливий період розвитку від поневолення до усвідомлення власної свободи, що супроводжується забуванням історичного минулого або вшануванням власних героїв, іноді перетворює колонізатора на узагальнено маргіальну постать. Префікс *post-* фіксує поступове болісне очищення народу від тривалого гноблення іншим етносом, вироблення об'єктивних методологічних рефлексій і теоретичної критики. П д містять постанову деконструкції Заходу як імперського чинника, легітимізацію різних антиколоніальних дискурсів, вироблення повноцінної метамови для постколоніального вибору власної долі та віднаходження іден-

тичності. Їм притаманні інтелектуальний протезізм, поліфонічність, полідискурсивність, звернення до набутків екзистенціалізму, психоаналізу, структуралізму, постструктуралізму. Натомістю західна критика заперечує переваги мистецтва звільнених від колонізації народів над матеріальною спадщиною колоніалізму, яка, здавалося б, залучила їх до надбань цивілізації. Такі аргументи здебільшого спрямовані на підтримання європейського логоцентричного типу мислення та діяльності, що накидав свої настанови іншим культурам, інколи призводячи до їх деформації та нівеляції. Такі тези сприяють утвердженню тенденції глобалізації, які є неокolonіальним масштабним поглинанням інших, не визнають альтернативності, використовують дезінформацію та подвійні стандарти всупереч настановам сучасного постмодернізму на децентрацію, з багатьма положеннями якого солідаризується постколоніальна критика. П. д. поширені в Україні, зокрема актуалізоване викриття культурної експансії у різних формах росіянізації, що сприяють поглибленню бінарної опозиції «автохтонний — чужий», нівелюванню національної свідомості. Українська дійсність не відповідає своїй сутності, на чому наголошують постсучасні поети Н. Гончар («Україно моя / Роззявлена...»), В. Цибулько («[...] з усіх Україн це не та Україна [...]»), О. Ірванець («Любіть Оклахому!») та ін. Деякі українські письменники переглядають національну історію в аспекті її втрачених можливостей, топологічної ідентичності, усвідомлюючи, що Україна, принаймні Галичина, на думку Ю. Андруховича («Дезорієнтація на місцевості»), була в одному просторі «не з Тамбовом і Ташкентом, а з Венецією та Вісною». Тому виникає уявлення про альтернативну історію, найповніше реалізовану у повісті «Дефліяда в Москві» (1998) В. Кожелянка, в якій актуалізовано утопічний культурософський міф за принципом «якби» (якби Москва прогнала Другу світову війну), або в повісті «Елементал» В. Шкляра, присвяченій подвигам українського «супермена» на землях Ічкерії та Росії. Критику постколоніальної національної свідомості з позицій фемінізму здійснює Оксана Забужко як у художніх творах, так і у «Хроніці від Фортінбраса», в якій порушено питання перетворення «культурно здеправованої, “безмовної” української дійсності «на повноправну культурну».

Постметафізичне мислення (лат. *post: після, за і грец. «Meta ta physika, після фізики, від назви книги Арістотеля про «перші роби сущого»*) — настанова сучасного уявлення на відмову від можливості побудови єдиної системної моделі світу; поняття постмодернізму. Спираючись на послідовну критику метафізики, метою якої були пошуки цілісної сутності, походження та обґрунтування світобудови, постмодерністи заперечують традицію логоцентризму, «філософію тотожності», типову для західної культури та письменства. Сутність П. м. полягає не у віднаходженні іманентності довкілля, а у виявленні наслідку довільно реалізованих дискурсивних практик. На думку М. Фуко, за речами зберігається «не так їх істота, позачасова таємниця, як таємниця, що вказує на відсутність у них суті». Історія одвічних репрезентацій оцінюється як «історія ікон — історія довготривалих оман» (Ж. Дельоз). Жертвування сенсом відбувається, мовляв, під впливом і на користь постмодерністської чуттєвості. У мисленому просторі сучасності

можна рухатися або шляхом симуляції, або через довільне моделювання нефінальної дійсності з її віртуальними площинами. Світ втрачає свою бінарність, глибину, видається ризоморфним, тому виходить за межі знання, раціонального розуміння, постає плюральним, протейним, багатограним.

Постмодернізм (лат. *post: після, за і франц. modernisme*) — цілісний, багатозначний, динамічний, залежний від соціального та національного середовища комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних науково-теоретичних уявлень, дистанційованих від класичної та некласичної (модерністської) традиції, що склався в західній культурній постметафізичній самосвідомості за останні десятиліття ХХ ст. Термін «П.» спорадично вживали й раніше, зокрема у роботі «Криза європейської культури» (1917) Р. Равіца, в якій введене поняття «постмодерна людина» на підставі «патологічного модерну» Ф. Ніцше. Цей термін використовував Ф. де Оніз (1930), позначаючи період розвитку іспанського та латиноамериканського письменства (1905—14) як перехідний від модернізму до ультрамодернізму. А. Тойнбі у своїх історичних працях (1939—47) вживав його, характеризуючи тогочасну добу, відмінну від попередньої, модерністської. Елементи П. притаманні романам «Улісс» Дж. Джойса, «Палац», «Процес» Ф. Кафки, «Герострати» Емми Андієвської, трагіфарсу «Народний Малахій» М. Куліша, драм абсурду. Деякі дослідники (Г. Левін, І. Гоу, Ф. Кермод та ін.) оперували цим поняттям, аналізуючи написані після Другої світової війни твори С. Беккета, Х. Л. Борхеса, Д. Бартелма, Т. Пінчона, Дж. Барта. Точилися полеміки з приводу належності до П. експериментальної прози Вірджинії Вульф, Дороти Річардсон, художньої практики дадаїстів чи бітників. Термін використовувався наприкінці 60-х ХХ ст. спочатку для атрибуції стильових змін в архітектурі («Розквіт постмодерністської архітектури» Ч. Дженкса, Р. Стерна, 1977), хоч Дж. Гаднат його застосовував ще у 1945 (стаття «Постмодерний будинок»), виступаючи проти безликої стандартизації у будівництві. Згодом це поняття поширилося на інші тексти посткласичного, постнекласичного, специфічного за менталітетом суспільства, що додало кризи логоцентризму як типового для картезіанської свідомості. На думку М. Фуко, сучасну людину неможливо примусити говорити «тисячолітньою мовою діалектики», коли устаєлий за позитивістською настановою світ активізує спротив собі, виштовхнувши індивіда у порожнечу ідеологічних ілюзій. Стало очевидним, що об'єктивна істина — фантомна, що довкілля перетворене на театр абсурду, апокаліптичний карнавал, не пов'язаний зі справжнім буттям, що художня творчість зводиться до копії, ремінісценції, колажування, тому виникла потреба в утвердженні ігрового принципу, що вказував би на протиприродність цивілізації. Вона засвідчувала «вичерпність» традиційної історії, а з нею — класичного мистецтва, естетики, етики. У 70—80-ті ХХ ст. П. перетворився на об'єктивну даність, утворену низкою суперечливих рухів, на визначальний напрям філософії, мистецтва, літературної критики. Цьому сприяли праці Ж. Ф. Ліотара («Постмодерністський стан: доповідь про знання», 1979; «Пояснення постмодернізму», 1988), де проаналізовано істотні явища післясучасності, що замінила сучасність, яку віднаходили то в новоєвропейському раціоналізмі, то в на-

івному прогресизмі Просвітництва, то в ілюзійно-материчній реалістичній літературі XIX ст, то в авангардистських епатажах і в модерністській практиці XX ст Поширювалася зневіра в авторитет влади, у метанараці, «великі історії» та ін роз'яснювальні системи, започаткована ще у працях Ф Ніцше, М Гайдегера, М Бахтіна та ін інтелектуалів, досвід яких переосмислювали пост-модерністи Як визначальний загальноестетичний феномен західноєвропейської культури, відображений у літературній критиці та філософії (голландці Д В Фоккема, Т Д'ан, англійці Дж Батлер, Д Лодж, французи Ж Дерріда, Ж Дельоз, Юля Крестева, Р Барт, М Фуко, Ж Батай, М Бланшо, Ж Ф Люотар, американці І Гассан, Ф Джеймсон, П де Ман, Д Форвард, Р Рорт, німці Г Гофман, А Горнунг, Р Кунов, італець Дж Ваттімо, росіяни І Ільїн, М Можейко, Ірина Скоропанова та ін), П розбудовується на підвалинах постструктуралізму та деконструктивізму Так формується постструктуралістсько-деконструктивістсько-постмодерністський комплекс як нове, специфічне бачення світу, засвідчене постмодерністською чуттєвістю, виявляючи на рівні художнього тексту нові емоційно забарвлені, часто еклектичні світоглядні настанови Вони охоплюють розмаїті текстологічні, номадологічні, шизоаналітичні, наратологічні, генеалогічні, симуляційні, комунікативні аспекти, видаються актуальними для низки нових культурних, постколоніальних, феміністських, гей-лесбійських студій, теорії збочень Концепція П спирається й на світовідчуття суцільної несталості, відображене у теорії катастроф французького математика Р Тома, на вичерпаність онтології До понятійного апарату П належать термини «епістемологічний розрив», «постмодерністська чуттєвість», «деконструкція», «світ як хаос», «світ як текст», «текст як текст», «авторитет письма», «криза авторитетів», «інтертекстуальність», «авторська маска», «подвійний код», «пастиш», «ризом», «симулякр», «нонселекція» тощо П не існує як цілісне явище Тому постає потреба виявлення його паралелей та інтеграції, проголошувана спеціальним числом «Critical inquiry» (1980), засвідчена низкою праць Д Девіса, Ч Дженкса, К Батлера, Т Д'ана та ін, а також дискусією щодо наявності власне П, його відмінностей від модернізму, якому він зобов'язаний і назвою, і появою завдяки епістемологічному розриву з попередніми світоглядними та естетичними концепціями, визнанням нестатильного, перервного, невизначеного, міграційного, гіперреального існування, супроводжуваного тенденціями «присмерку історії» Окремі дослідники (Сьюзен Сулеймен, Г Летен) вважали постмодерністську реакцію на модернізм, властиву передусім американській літературній критиці, лише новим міфом, соціолог З Бауман обґрунтував тенденції «інституціоналізованого плюралізму, розмаїття, випадковості й амбівалентності» П як побічний продукт настанови модернізму на універсальність, однаковість і ясність, що була дискредитована тоталітарними режимами XX ст Попри різні погляди на П, його, на думку В Вельша, можна вважати магістральним напрямом останньої чверті XX ст, коли одночасність різночасся стала новим незаперечним фактом, коли ситуація симультанності, взаємопроникнення різних явищ та концепцій видається неспростовною реальністю Деякі представники П. (У. Еко, І. Гассан та ін.) схильні навіть поширю-

вати його на всі періоди розвитку письменства (культури), починаючи з еллінізму, коли відбувалися злами культурної доби Але більшість філософів та літературознавців сприймає П як конкретно-історичний напрям у постіндустріальному суспільстві з його перевагами іншого над універсальним, ідеографізму над типовим, особистості над спільнотою, людини над державою, внаслідок чого відбуваються розпад єдності, утвердження множинності Вони наголошують, що новітня всеохопна концепція стосується не так питає світогляду, як світовідчуття Актуальним залишається емоційне ставлення індивіда до життя, що зумовлює розвиток постмодерністської чуттєвості як настанови на сприйняття фрагментаризованих й семіотизованих реалій В аспекті буття, зокрема художнього, П вказує на момент апорії, на протидію предметів людському впливу, «помсту» за спроби їх перенакшити, на підставі чого виникає враження вичерпності буття, в межах якого дійсність зазнає препарування, переведення з «нерозумного» стану в «розумний» Скепсис щодо настанов перетворення доволишнього світу вивільняє інтелект від щонайменшої класифікації, породжує постнекласичну онтологію розуму Плюралістична свідомість спирається на визнання різних явищ як рівнозначних, побудованих на зіставленні, а не на протиставленні, позбавлених ієрархічних рівнів у децентрованому просторі Тут унеможливлений пафос, спростовані домагання на абсолютне, об'єктивне знання, на замкнуту систему бінарних опозицій («цле — частина», «внутрішнє — зовнішнє», «захід — схід», «низ — верх», «чорне — біле», «чоловіче — жіноче», «елітарне — егалітарне» тощо), натомість розкрито перспективу широкого нефінального нариву Такі тенденції породжують епістемологічну невпевненість, зумовлюють критичний перегляд класичної та некласичної літератури (романтизм, реалізм, модернізм), філософії (позитивізм, психоаналіз, структуралізм), внаслідок чого спостерігається розпад індивіда як концепції антропоцентричних уявлень та репрезентацій Відтак виникла «скандальна» версія «смерті суб'єкта», «смерті автора», окреслилася тенденція до зникнення авторської функції, зведеної, за переконанням М Фуко, до «анонімного бурмотіння» Позаособові потоки бажання, імперсональні швидкості, неконцептуалізовані інтенсивності відтискують традиційну інтенційність чи рефлексивність на узбіччя художньої та аналітичної свідомості Настанова П на іманентність та невизначеність зумовлює потяг до мовчання, до якого прагнув ще А Рембо, вказує на неспроможність із метафізичного погляду говорити будь-що про конечні істини (І Гассан), актуалізує корекцію іронію (А Вайлд), на рівні оповіді витворює у реципієнтів невпевність щодо її внутрішнього перебігу Безпосереднім джерелом гносеологічних зрушень у П вважається деконструкція, схильна до перегляду класичної метафізики присутності, ще не позбавленою порожнеч та розривів Перосмислюючи досвід модернізму, що не поривав із класичним розумінням мистецтва як духовної цілності, П, враховуючи досвід авангардистів, послідовно розмикає межі між артистизмом та профанацією, «аристократизмом духу» і кітчем, сакральним та буденним, тиражує шоу і гешпінґи, поширює маскульт, стимулює перехід від твору до конструкції, від художньої творчості до діяльності з приводу художньої діяльнос-

ті, що із дотриманням чуття міри вже втілювали модерністи («Вірш про вірші», «Про строфу» Б.-І. Анто-нича тощо). Докорінного перегляду з позиції постмодерністської чуттєвості зазнає поетичне мовлення, визнане найкращим способом осягнення думки, яким користуються сьогодні філософи. Водночас ними виступають письменники, критики та теоретики літератури, твори яких насичені теоретичною рефлексією, автокоментарями. Постмодерністський роман Дж. Фаулза чи Ф. Соллерса не лише зображує певні події та персонажів, а й містить розлогі міркування про процес його написання, посланна на думки Р. Барта, М. Фуко та ін. Така практика вже існувала в історії модернізму, зокрема в експериментальній прозі Л. Скрипника чи В. Домонтовича. Інколи письменники, наприклад Дж. Барт, виявляють схильність до суто теоретичних міркувань, а достеменні науковці (М. Бланшо) вдаються до художнього письма, хоч це характерно і для класичної та некласичної літератури (Й.-В. Гете, І. Франко, М. Хвильовий, Ю. Яновський та ін.). Особливо поширюються символічні жанри, зокрема есе. Вони засвідчують порушення жанрово-стильової чистоти письменства у постіндустріальному суспільстві за безмежних можливостей репродукування художнього твору. Прихильники П. наголошують, що сучасний митець, на відміну від митців минулих епох, має справу не з чистим матеріалом, а з адаптованим культурою, тому його твір, позбавлений первісної свіжості, видається осереддям інтертекстуальності як на фабульно-композиційному, так і на мовному, образному, віршувальному рівнях, алюзіями на інші твори, нанизуванням цитат, своєрідним центоном, колажем, свідомою компіляцією, стилізацією, самоіронією, пастишем, поширенням еротики тексту, сумішшю високого та низького стилів, різних жанрів, що засвідчили своїми творами Дж. Барт, Дж. Данліві, Д. Бартельм, К. Кізі, Дж. Геллер, Т. Пінчон, Х. Кортасар, Х. Л. Борхес, У. Еко, С. Мрожек, М. Кундера, П. Ярош, Л. Баллек, П. Вілковський, М. Павич, С. Соколов, Вен. Єрофеев, В. Пелевін, Д. Пригов, Є. Пашковський, В. Медвідь, Ю. Андрухович, О. Ірванець, Оксана Забужко, Марія Ільницька (псевдонім Нілі Зборовської), Ю. Іздрик, Т. Прохаска, В. Єшкілев, Любок Дереш, С. Жадан, Д. Кубай та ін. Висвітлення тотального абсурду буття у П. відрізняється від завдань екзистенціалістів, адже постмодерніст сумнівається у можливостях логіки чи каузальності, його приваблює зворотна перспектива, документальне безглуздя, миттєвий знімок динаміки нелінійних структур. Подрібнення «великих історій», замінованих локальними оповідями, що мають фіксувати постсучасне розуміння кризи свідомості, а не узаконювати знання, викликає недовіру до метанарацій — розлогих пояснювальних систем, що були знаряддям самовиправдання інтелектуальних моделей минулого. Будь-яка стабільна система видається примарною. Визначальним для П. є еkleктизм, зорієнтований на кітч, на подію задля події, де естетичні критерії спрофановані шоу-бізнесом, масовою інформацією, культивуванням споживацького ставлення до мистецтва. Письменнику, на переконання адептів П., залишається сфера уявної деконструкції мовних ігор, що вказують на фіктивну природу мовної свідомості, спонукають до активізації нерепрезентованого, незображуваного у зображенні, звільняють автора від літературних канонів та правил,

перетікають у річці позаестетичних переживань. Текст тлумачиться як специфічний художній код, в основу якого покладено принцип нонселекції. П., будучи наслідком тривалого процесу секуляризації й дегуманізації мистецтва, заперечує спроби мімітичного моделювання світу, системи ієрархічних цінностей, визнає дійсність максимальної ентропії, рівної вірогідності всіх складників плинних, постійно змінюваних художніх структур на протигагу реалістичним уявленням про світобудову, базовану на «непорушних» причинно-наслідкових зв'язках, чи символічним концепціям, розбудованим на відповідностях видимої дійсності і надприродної божественної краси. Намагання письменників П. трактувати світ як хаос завдяки безладу літературного письма, використовуючи розщеплений синтаксис, алогічні форми, іронічне ставлення до авторитетів, ненастанне оголення прийому тощо, перетворюється на визначальні характеристики художньої творчості, перейнятої пафосом релятивізму. Авторитет письма як єдина конкретно-історична даність вважається специфічною владою художньої дійсності, спроможною іманентними засобами сформувати самоцінний світ дискурсу, обґрунтується інтертекстуально, а не у зв'язку з реаліями. Однак влада над рецептивною свідомістю — обмежена, тому, знаючи її відносність, письменник переживає стан ніяковості, роздратування, незадоволення власною двозначністю, скутістю уяви, що породжує пародійні дискурси й появу іншої ролі митця, який «зникає» із сучасного тексту. Такий парадоксальний дуалізм (або подвійне кодування) виправдовує зіставлення двох чи кількох текстуальних світів, відмінних способів семіотичного кодування естетичних систем, сприяє подоланню стилістики модернізму. Його експериментальному трагізму протиставляється трагікомічне, фарсове мистецтво, охоплене самоіронією, самопародією, пастишем. Постсучасне письменство, завоювавши досвід «нової критики», нового роману, драми абсурду, занурюється у стихію нелінійних структур, використовує будь-які традиції, не надаючи переваги жодній з них. Постмодерністські художньо-естетичні методики зазвичай алогічні, трансперсональні, малоеквівалентні, орієнтуються передусім не на дискурсивні моделі художньої інтерпретації, а швидше на десиметрію, парадоксальність зображення завдяки іронічно-амфіболійному чиннику. Тому екзистенційну апологетику П. відрізняють її проєкції на невловні для визначення дихотомічні утворення, на деконструювання класики, на заперечення катарсису, самобутності мистецтва. Натомість пропонують набір артефактів, субпарадигми, репродуковані за допомогою колажу, аплікації та конвергенції. Розмежовують П. як художню дійсність і теоретичну рефлексію. Аналітична практика П. особливої уваги надає проблемі варіативності оповідної техніки, спрямованої на формування фрагментарності наративу, на використання різних оповідних практик, завдяки яким було надано переваги реципієнту порівняно з автором, відмежовано проникливого читача від наївного, що важливо у потоках масової інформації та масової культури, схильних маніпулювати людською свідомістю. Надаючи особливого значення мовному дискурсу, постмодерністи критично переглядають традиції не лише структуралізму, а й психоаналізу, що вплинули на розуміння несвідомого як неструктурованої мови, на

концепції ризоми та шизоаналізу Нинішня модифікація П у вигляді after-postmodernism'у з його воскресінням суб'єкта вказує на певні концептуальні зміни, можливо, на поворот від динаміки нелінійних структур до лінійних, адже йдеться навіть про новітній неокласицизм, що має свої ознаки, відмінні від неокласицизму Т С Елота Криза щойно утвердженого П спостерігалася вже у другій половині 80-х ХХ ст., коли В Фарія оприлюднив факти про співпрацю М Гайдегера з нацистами, стало відомо про написання колабораціоністських та антисемітських статей деконструктивістом П де Мана, що викликали побоювання щодо темних аспектів деконструкції Невдовзі К Норис («Війна у Перській затоці не відбулася») засумнівався у концептах Ж Бордіяра, вказав на «недопечену суміш ідей, запозичених із останніх модних джерел або гасел, для того, щоб довести, ніби «істина» і «реальність» — це ідеї застаріли», що історія — «фактивний конструкт, вищеплений із різних «дискурсів»» Лінгвіст Н Хомський висвітлив зумисне затемнення постмодерністських доктрин, використовуване з кар'єрних міркувань, прагнення до порожньої інтелектуалізації тощо Така та аналогічна критика П зібрана у виданні «Вища забобонність» (1994) Н Левіта і Р Гросса У П вирізняють західний контекст, де він сприймається як вияв споживацького суспільства, та східноєвропейський, зокрема український, який виник не лише під впливом західного, а й на підставі посттоталітарної, постколониальної дійсності, що супроводжувалося в літературі втратою віри у вище призначення людської екзистенції, розгубленістю перед сенсом буття, перетвореного на театр абсурду, гносеологічним релятивізмом, поривом до будь-якої незаангажованості, приховуванням за маскою іронії та прийомами інтертекстуальності, іронії, пародії, пастишу В українському письменстві перші ознаки П окреслювалися у творчості Емми Андруєвської («Герострати», 1970), в іронічній прозі 70—80-х В Діброви, Б Жолдака, Л Подерев'яньського та ін На переконання Тамари Гундорової («Післячорнобильська бібліотека Український літературний постмодерн», 2005), яка аналізувала життєві та літературні тексти, спиралася на спостереження Ж Дерріди, Ж Бордіяра, Ф Лемаршанда, М Павлишина, цей напрям утвердився і поширився після Чорнобильської катастрофи, підживляючи «ідеологічний простір тоталітарної культури, здійснюючи децентрацію літератури та дегероїзацію героя», виявляючи недовіру до метанаративів, що засвідчило поширення анекдотів у другій половині 80-х — на початку 90-х ХХ ст Найвиразніше тенденція П проявилася в доробку Є Пашковського, передусім у його есхатологічному романі-есе «Щоденний жезл», в якому автор протиставляє симулякрам цивілізації та фальшивим цінностям маскульту бажання очистити здеморалізований світ, утвердити силу біблійного слова, подолати дочорнобильський та післячорнобильський античас Стильові ознаки П у кожного автора виявляються по-своєму, проте жоден із них повністю не вписується у напрям Це спричинює сумнів у тому, чи можна постсучасних українських письменників вважати повністю постмодерністами Кожен із них використовує деякі властивості поетики П, але не в повному обсязі, що не означає стильової неповноти в українській літературі Адже і Р Барт, проголошуючи «смерть автора», є автором книги «Ролан

Барт про Ролана Барта» Натомість Є Пашковський, як і В Медвідь чи Оксана Забужко, не визнає тези «смерті автора» Ю Андрухович, заглиблений у карнавальний хаос, дотримується доцентрових композиційних структур, окреслює у своїх творах прототип, наділений характеристиками аристотелівського мімезису В Медвідь тяжіє до «рустикального» дискурсу, заперечуваного В Єшкілевим, який, як і С Жадан, віддає перевагу динаміці ризоми, стихії маскульту Вони, перейняті постмодерністською чуттєвістю, усвідомлюючи епістемологічний розрив із логоцентричними системами, схильні до надуживання жанрово-стильових гібридів, до розмитого синтаксису, до фрагментарного, каталогізаційного наративу, зануреного в розмаїті інтертекстуальні потоки, тощо Український П тісно пов'язаний із попередніми стильовими тенденціями, зокрема з неоавангардизмом, репрезентованим Бу-Ба-Бу, з ремінісценціями бароко, котляревщини, авангардизму, що притаманне «цитатній» літературі Специфіка українського П висвітлена у науково-критичних студіях Ніли Зборовської, А Бондаря-Терещенка, Ірини Старовойт, Олени Полшук та ін Ганна Мережинська, розглядаючи типологічні ряди національних версій П, зіставляє доробок В Пелевіна та Ю Андруховича, доходить висновку, що їхні варіанти стилю слід розглядати як перехрестя західних і східних моделей філософування Поетика постсучасного напряму сприяє виробленню нового продуктивного погляду на історію національного письменства, що продемонстрували Солюмія Павличко («Дискурс модернізму в українській літературі», 1997, 1999) і Тамара Гундорова («Проявлення Слова Дискурсія раннього українського модернізму Постмодерна інтерпретація», 1997), Стефанія Андрусів («Модус національної ідентичності Львівський текст 30-х років ХХ ст», 2000) та ін розкривають перспективу гендерних студій тощо

Постмодерністська чуттєвість (*лат post mella, за і франц modernisme*) — специфічна форма світовідчуття й відповідний їй спосіб теоретичної рефлексії, притаманні постмодерністському письменству, літературознавству, філософії Термін поширений із середини 80-х ХХ ст (Ж Ф Ліотар, А Меджілл, В Вельш, В Лейч та ін), зживається на позначення світу як хаосу, кризи віри, децентризму, нефінальних нарацій На думку І Гассана, П ч започаткована «ерою пришествія нігілізму», яку запровадив Ф Ніцше, поставивши під сумнів поняття «Бог», «Людина», «Розум», «Історія» тощо Будь-яку спробу сконструювати модель світобудови проголошено безглуздою справою, тому запроваджено принцип нонселекції Східні філософсько-естетичні уявлення (буддизм, даосизм, шанські тексти) використав пізній М Гайдеггер, надавши пріоритету поетичній мові, яка своїми натяками, асоціаціями відновлювала достеменний зміст первинного слова, а не ідеї Внаслідок цього формується текст у тексті, де «зникає» автор у потоках автоматичного письма з його голосами, які має почути читач П ч у літературі породжує «неможливі глосарії» (Е Лемерт), у просторі дискурсивності провокує еретичний дискурс (Б Смарт), вказуючи на безглуздя фрагментаризованого Буття (Юлія Кристева), позначається на молодіжній музичній культурі, підліткових субкультурах (Б Смарт, Ц. Вайтар) П ч, попри хаотичне світосприйняття,

розкриває перспективу безмежності мовних ігор, до-вільного, нічим не обмеженого, іронічного оперування текстами, дискурсами, мовними кодами Вона не ставить за мету самоздійснення у цілісній естетичній концепції, застосовує стильову еkleктику

Постмодерністський імперіалізм (*лат post nclsa, за франц modernisme і imperialisme, від lat imperium держава, вища влада*) — метафора, що вказує на відсутність перешкод для тотального поширення постмодернізму Термін утворений за аналогією до притаманного класичній культурі та літературі «імперіалізму Логосу» (Ж Деррида), але відмінний за значенням, адже плюралістичному, несумісному з канонами чи з абсолютною істиною постмодернізму не властива експансія, він є альтернативою їй, схильний до поєднання несподіваних жанрів чи стилів

Постмодерністсько-деконструктивістсько-постструктуралістський комплекс — ідейна інтердисциплінарна сукупність наукових предметів, основою яких були концепції постструктуралізму та деконструктивізму За спостереженням Ф Джеймсона, йдеться про суттєві зрушення від модернізму до постмодернізму, від стану відчуження суб'єкта до його фрагментаризації, на підставі чого унеможлиблюється існування неповторного особистісного стилю, натомість запроваджується практика письма, пастишу

Постмодерністський рух (*англ postmodernity*) — рух, що переосмислює здобутки модернізму, який, за словами Р Барського, тлумачать як «етикетку певного періоду» Йдеться про відмежування постмодернізму як конкретно-історичного напрямку від модернізму та наявних у ньому тенденцій П, на думку соціолога З Баумана, може бути витлумачена як «повністю розвинута модерність», що «визнала наслідки своєї діяльності впродовж власної історії», але завдяки не «певному обміркованому плану», а несподіваним, неочікуваним результатам, побічним продуктам, притаманним «модерності для себе» Натомість П звільняється від неї, від її характеристик, приречених, на думку дослідників, на невдачу, від «хибної» свідомості, розхитаної тоталітарними режимами, дискредитованої фантастичними ідеями та галасливими, порожніми маніфестами

Пісня — релігійна пісня канонічного, апокрифічного, дидактичного, іноді легендарного змісту, яка виконується під час великого посту перед Великоднем, Пилипівкою, Різдом, Спасівкою У пісні «Цмок» оповідається про перемогу Юрія Зміборця, у «Св Варварі», «Св Дароті» оспівуються духовні подвиги жнок-християнок П п вивчав П Чубинський

Постпозиція (*лат post nclsa, за і positio, від ропо розмицую, ставлю*) — фінальна частина художнього твору, в якій йдеться про долю головного героя, коли основні суперечності та конфлікти вже розв'язані Те саме, що й епілог Мовознавці трактують П як розташування певного слова чи словосполучення після іншого слова (у словосполученні), з яким воно безпосередньо пов'язане *читаю книгу* (додаток у П до присудка)

Постструктуралізм (*лат post nclsa, за і structura побудова, розміщення*) — ідейна течія західно-європейського та американського гуманітарного світо-розуміння останньої чверті ХХ ст, для якого характерні семіотичне трактування дійсності, недовіра до позитивного знання, критичний перегляд концепції

постструктуралізму О Конта, теоретичної спадщини Е Дюркгейма та Ф де Соссюра, структуралізму К Леві-Строса, ранніх робіт Р Барта, М Фуко, Юлі Кристевой та ін, формальної школи П впливає на сучасне літературознавство і частково на письменство Вважається аналітичним інструментом постмодернізму, застосовується у гуманітарних та суспільних дисциплінах, спрямований на висвітлення теоретичних основ постсучасності, але не вичерпується пізнавальними завданнями Вважають, що П, започаткований у 1968, остаточно сформувався у 80-ті ХХ ст завдяки Ж Дерриду та Ж Фрау, був обґрунтований у працях Ж Дельоза, Ф Гваттарі, Ж Бордіяра, Ж Лютара, Ж Кристева, Дж Х Міллера, Х Блюма, П де Мана та ін, Р Барта періоду його «політичної семіології», М Фуко за час його «генеалогії влади» Разом із неофрейдизмом Ж Лакана, мовними іграми Л Вітгенштайна П входить до складу постмодернізму, з чим погоджуються не всі дослідники Так, А Гусен вважає, що П стосується передусім «дискурсу модернізму і про модернізм» Однак більшість учених дотримуються інших поглядів На місці екзистенційного індивіда у тлумаченні Ж П Сартра вони виводять колективне Я, тобто Ми, якому підпорядковується особистісне начало, схильне до демістифікації традиційного метафізичного універсалізму, прогресу, логоцентризму, «імперіалізму розсудку», які своєю «маскою догматизму» немовби обмежують мислення й уяву, призводять до «хворобливо патологічної завороженості» ірраціоналізму (М Саруп) У концепції П домінують семантична неясність, багатозначність інтерпретації, смислова нерозв'язність За спостереженням В Вельша, йдеться про «течу, що відмежується від постулату структуралізму», акцентує на «позаструктурних», не контрольованих владою параметрах структури (історія, позбавлені антитектичних характеристик тексти, шанс, подія, свобода, афекти, тіло, жест) та на пов'язаних із ними когнітивних процесах, шукає маргінальну царину свободи Долаючи традиційну структуралізму, лінгвістичного редукціонізму, П спрямований на виявлення апорій та парадоксів, побудову нових моделей сенсотворення, практику відкритого читання, проявляється, на відміну від настанов герменевтики, через принцип епістемологічного сумніву щодо істини та позитивних знань, через критику метафізичного дискурсу та застосування практики релятивізму Будь-яке знання не може бути індиферентним, нейтральним М Фуко вбачає в ньому продукт владних відношень, вважає, що воно позбавлене об'єктивності, ним постійно маніпулюють ідеологи, сучасна «індустрія культури», обмежуючи здатність людини усвідомлювати власний життєвий досвід, позбавляючи мову саморозуміння Тому вона сприймається не лише як засіб пізнання, а й як знаряддя соціальної комунікації, зловживання яким призводить до її деградації, перетворення на інструмент панування та гноблення П, що іноді вживається як синонім постмодернізму, проголошується тенденцією критики мови (Л Вітгенштайн, Р Карнап, Дж Остин, М Фуко, Ж Деррида), започаткованою Г Фреге, Ф Ніцше, М Гайдеггером Якщо класична інтелектуальна думка була спрямована на проблему пізнання, то постструктуралісти важливим вважали повернення до мови, перетвореної на лабораторію випробувань філософських, культурологічних, соціологічних, лі-

тературних концепцій Сучасна аналітична свідомість апелює не до мови логічного, строго формалізованого апарату, а до інтуїтивно-художньої поетичної багатозначності, тому викликає зацікавлення письменства Отже, літературознавство перетворюється на філософію сучасності З позиції П ведеться критика структуралізму за чотирма напрямками проблеми структурності, знаковості, комунікативності, цілісності суб'єкта, які Р Барт назвав знакоборчстю Ж Лакан одним із перших у 50-ті ХХ ст переглядав концепцію знака в інтерпретації Ф де Соссюра, ототожнив несвідоме зі структурою мови, доводячи, що між означником та означуваним пролягає прірва, яка чинить опір означуванню Ідею розкритості плинного означуваного плинніше розвинула Юлія Кристева, обстоюючи текстуальну продуктивність, в якій принципом сполучуваного тексту ставав процес означування (замість позначування), що виводиться з традиційних відношень означника та означуваного Ж Дерріда поглибив критику усталеного розуміння знака, послідовно викривав прагнення метафізичної людини шукати істину («Трансцендентальне Означуване»), намагання «оволодіти» текстом без урахування інтенційного спрямування свідомості Він спростував притаманні структуралізму епістемологічні обґрунтування На його думку, нічого не існує поза текстом, весь світ постає суцільним текстом, потребує відповідного декодування Такому баченню проблеми не суперечить іронічне гасло Ж Дельоза «все, врештірешт, — політика», адже обидві настанови мають спільне підґрунтя, тобто бажання, що сприймається як межа, неподільна дійсність, котра визначає неструктурну специфіку структури Міркування Ж Дерріда заперечило сосюрівське бачення знака, що ґрунтується на пріоритеті первинного вимовляння порівняно із вторинною графікою Ж Дерріда не скрізь дотримувався обстоюваного постструктуралістами плюралізму, розглядав світ лише з позиції абсолютізованого авторитету письма Людську свідомість він уподібнив до суми текстів культури, поза якими нічого існувати не може Критика структурності структури, застосовувана Ж Деррідою, зводилася до її послідовної децентрації, невизначення центру, що вважається фікцією «феноменологічного голосу» Водночас поширюється несприйняття бінарності, визнання права правобічної, дискримінованої частини висловлення, посилення тенденції релятивізації та розпорошення буттєвої основи Традиційна опозиція між текстом як об'єктом та зовнішніми його інтерпретаціями усунута завдяки увявленню про розмаїття літературного тексту, який щоразу постає як власне тлумачення, тому видається дистанційованим від самого себе Отже, зникає домагання на істинність, адже означники лише вказують один на одного, а тому значення стає нестабільним, передбачає відмінність означників у нефінальному потоці сигніфікації Задля цього Ж Дерріда запровадив поняття *différance* (розрізнення) замість слова *différence* (відмінність), аби, оперуючи ним, виразити невизначеність значення, що відповідало запитам деконструкції П не визнає також питань про референцію, про буття як присутність, про співвіднесення тексту з докльками, бо, за Ж Бордіаром, означуване вважається ілюзорним, натомість простір виповнюється симулякрами, прив'язаними до уявної дійсності Знак відображає «вдсут-

ність» предмета, принципову відмінність себе від себе Панівним стає принцип «дисемінації» (Ж Дерріда), тобто розпорошення будь-якого сенсу Означування вражає своєю несподіваністю, непередбачуваним наслідком внутрішньосистемних відношень Особливих переваг у П надають деконструкції, що набуває методологічної окресленості, спрямованості на провокування конфліктних сил означення, які слід виманити назовні, виявити у них маргінальні, непомічені або свідомо замовчувані автором деталі, засвідчені читачами у вигляді різних помилок чи коментарів Текст розглядають в оточенні відгуків, перегуків, слідів, розмежованих у часі і просторі Постійні порушення структурності тлумачаться теорією номадизму Ж Дельоза та Ф Гваттарі, призвичаюють до думки про відсутність або про бездіяльну присутність структури, коли її злам вважається нормою, сприяє розмиканню, виходу у здатний до безперервного розширення контекст, розмиванню меж зовнішнього і внутрішнього, заповнюваних всілякими складками, тощо, окреслюючи слід цієї структури у викривленому полі постсучасної культури Наслідувальні відношення встановлюються лише між означниками, відкриваючи простір ненастанному їх вираженню, на чому наголошувала Юлія Кристева при тлумаченні генотексту Текст перетворюється на арену змагань рівнозначних дискурсів, на залучення індивіда — «безумця, чаклуна, диявола, дитини, митця, революціонера, шизофреніка», «слуги безладу» — у процес нескінченного означування, аби «довести структуралізм, культуру, суспільство, релігію, психоаналіз до божевілья» (Ж Дельоз, Ф Гваттарі) Йдеться про інтертекст, про пошуки «достеменного рівня мови» (Ж Дерріда), не підвладного усталеним кодам, структурам, репрезентаціям, метанаративам З огляду на це проблема об'єктивності, методу, істини ще раз знецінена Тексти можна осмислювати лише в межах інтертекстуальності, без урахування намірів конкретного письменника, який виводиться за її дужки Особливого значення надано проголошуваний Р Бартом «смерті автора», завдяки чому пріоритетним стає неконкретний читач, здатний метафорично «переписувати» текст Згодом цей дослідник вкаже на бінарну опозицію здатного до писання скриптора та схильного до читання реципієнта, хоч постмодернізм не визнає будь-яких антиномій Його тезу про те, що закладені у текстах можливості читання та писання пробуджують у реципієнта еротичні відчуття (від задоволення до екстатичної втіхи), підтримали представниця французької феміністичної критики П найповніше розкрив свої можливості в аспекті текстуальної продуктивності, шизофренічного дискурсу, ризому, історичного несвідомого, палмпсеста тощо, що, на думку М Фуко («Археологія знання»), витворюють єдину систему знань, внутрішню інституцію (епістему), реалізовану в мовній практиці як строго визначеному коду, зведеним принципів та заборон Така норма несвідомо визначає людське мислення у кожному конкретному випадку, містифікуючи прогресистські увявлення, перейняті фантомною зовнішньою інституцією, волею-до-знань, домаганнями наукової істини Тому особливого значення М Фуко надавав виявленню історичного несвідомого різних епох, починаючи з Відродження, кожна з яких мала свої проблемні поля, свої рівні культурного знання Цей епістемі протиставлялася

епстема культурно-мистецького андеграунду на зразок доробку маркиза де Сада, Ф Гельдерліна, Ф Ніцше, Ж Батая, які, будучи аутсайдерами панівної системи, здійснювали її перспективну деконструкцію Найважливіше положення концепції М Фуко полягає в необхідності критики так званої «логіки влади і панування», у виправданні «негативного імперативу» творчої інтелгенції Запропонована ним методика децентрації спонукає до зацікавлення маргіналіями цивілізації, породжує ірраціональне тлумачення історичного поступу, гадана цілісність якого приховує з'єднани місця розривів Кризь такі розлами постає пригноблене знання, будучи апріорно соціальним, дарма що суб'єкта «поховано» Натомість існує якийсь «універсальний інтелектуал», зведений до політичної функції, обмеженої можливостями конкретного інтелектуала Погляди М Фуко поділяють також «ліви деконструктивісти» та ін постмодерністи Панмовний, пантекстуальний П втискує розмаїття людської свідомості у письмо, розглядає літературу, культуру, людську спільноту як текст, вважає, що знання, істина, дійсність постають з мови, застосовує критику суверенної особистості, породжуючи версії «смерті суб'єкта», «смерті автора», «смерті» апологетизованого читача з його текстом-свідомістю

Постструктуралістська поетика (англ. *post-structuralist poetics*, від *lat post* після, за, *structura* будова, розміщення, грец. *poietike* майстерність творення) — постсучасне критичне висвітлення літературної теорії, розуміння культурних явищ, знання, всеохопності та суб'єкта У П п враховано, що системне пізнання ненастанно мінливого художнього чи будь-якого тексту неможливе, оскільки він на практиці не може здійснити наявні у ньому наміри Кожен нарив аналізується з погляду риторичної структури, а не фундаментальної форми значення, сюжет сприймається за смислову одиницю, яку читач видобуває з нього Сюжет формується разом з автором та читачем, які щоразу віднаходять свої, різні інтерпретації П п замість літератури з її організованими метанаративами апелює до деєрархізованих структур, звертається до письма, завдяки чому тексти стають всеохопними, перейнятими грою непоетичного дискурсу, самостворення значень

Постулат (*lat postulatam* вимога) — вихідне положення, твердження, що при побудові наукових моделей сприймається без строгого доведення у дедуктивній теорії Інколи П ототожнюється з аксіомою

Пбступ — див **Прогрєс**.

«Пбступ» — літературний вісник релігійно-націоналістичного спрямування, який виник на основі однойменного журналу студентського Марійського товариства (Львів, 1927—30), видавався за редакцією І Гладиловича, Г Лужицького, М Моха, мав відділи «Поезія», «Проза», «Рецензії Огляди», «Бібліографія» На його сторінках були вміщені твори Б-І Антонича, Г Костельника, Меріяма (псевдонім Г Лужицького), П Коструби, Т Коструби, Б Лепкого та ін Журнал також висвітлював історію України, національно-визвольні змагання 1917—21, подавав огляд католицької літератури Європи

Потвєрне — категорія естетики, що називає ту грань мистецтва, яка не відповідає естетичному ідеалу Будучи антиетичним прекрасному, величному, П вказує на дисгармонійність, аритмічність, не-

досконалість структурної організації, що викликає відчуття невдоволення, антипатії, навіть огиди, має конкретно-історичну, національну, індивідуально-смакову зумовленість П у художній дійсності не збігається з П у довідці, змінює естетичну валентність, зразком чого є привабливий Петербург у поемі «Мідний вершинок» О Пушкіна та його негативні характеристики в поемі «Сон» Т Шевченка П тісно пов'язане з етичними критеріями Між поняттями «П» і «Прекрасне» немає чіткого розмежування вродливий капітан Феб де Шатопер із роману «Собор Паризької богоматері» В Гюго виявився внутрішньо потворним, на відміну від непривабливого, але благородного Квазімодо Розрізняють П за його сутністю й метаморфозами (краса індивіда суперечить його внутрішній потворності) чи за тенденційними спотвореннями ідеологічного характеру (історичні постаті М Грушевського та В Винниченка, тенденційно змальовані в романі «Мир хатам, війна палацам» Ю Смолича) Історія тлумачення П пов'язана з розвитком розуміння прекрасного Розмежування цих понять спостерігається уже у міркуваннях Сократа Подолання простого їх протиставлення належить Аристотелю («Поетика»), який у своїй теорії мімезису стверджував, що «зображення того, на що дивитися неприємно, ми розглядаємо із задоволенням, як, наприклад, зображення огидливих тварин або трупів» За доби середньовіччя, особливо у візантійській естетиці, П було категорично протиставлене красі, як гріховне — божественному, на чому наголошував Василій Великий, втілювало зло, як вважав Псевдо-Діонісій Ареопагіт Представники Відродження намагалися використовувати П задля підвищення значущості краси, або, як радив Леонардо да Вінчі, слід «поєднувати за сусідством прями протилежності, щоб через зіставлення посилити одне одним» Цей досвід використовували й митці бароко, класицисти мали настанови на «ідеальну красу», в добу Просвітництва дослідники були орієнтовані на художнє осмислення неусіченої, розмаїтої природи Визнаючи право існування П в мистецтві, І Кант встановлював для нього певні обмеження, апелював до чуття естетичної міри автора На важливість П як антитези прекрасному наголошували романтики, Г-В-Ф Гегель («Естетика») не приділяв уваги цій проблемі Його послідовник К Розенкранц («Естетика потворного», 1858) розглядав П як органічний складник прекрасного, вбачав у ньому здатність переходити у комічне Реалісти, за спостереженням Й Гейзінґи («У сутнінках завтрашнього дня»), з огляду на суспільні очікування відверто зображували дійсність, висвітлювали в ній напружене протистояння опозицій добра і зла, високого й низького, красивого та огидного, засуджували П, естетизоване представниками натуралізму Воно стало однією із домінант авангардизму ХХ ст, драми абсурду, зумовлене тотальною дегуманізацією суспільства, перевитратами знедуховленої цивілізації, коли такі тенденції, на думку віденського мистецтвознавця Г Зельдмана («Втрата осереддя»), «ведуть людину до розпаду, перетворюють її на автомат, химеру, голу маску, труп, комаху, виставляючи її напоказ грубою, жорстокою, непристойною, монстром, машиноподібною істотою» Критерієм оцінки П вважається принцип об'єктивного історизму, що поглиблює суб'єктивне ставлення до

однюваного явища, не дає йому змоги деформуватися під тиском авторської чи колективної сваволі

Потік свідомості (англ. *stream of consciousness*) — плинна свідомість людини, її алогічність й відсутність зв'язків між смисловими блоками Термін запроваджений американським філософом та психологом В. Джеймсом («Наукові основи психології», 1890) «Свідомість ніколи не постає сама в собі подрібненою на шматки [] У ній нема нічого, що могло би пов'язуватися, — вона тече Тому метафора *ріка* чи *потік* найточніше малює свідомість» Його спостереження виявилися суголосними міркуванням А. Бергсона («Нарис про безпосередні дані роботи свідомості», 1889), В. Дільтея («Описова психологія») Письменники сприйняли П с як одну з форм адекватного зображення внутрішнього світу людини у художніх творах, намагання безпосередньо розкрити душевний стан персонажів цювати, при швидкій зміні переживань, роздумів, спогадів, вражень, інтуїції, несвідомих асоціацій, мінливих настроїв під час їх формування Цей прийом відрізняється від внутрішнього монологу як складника художнього твору класичного реалізму, а в літературній практиці модерністів вони взаємозамінні Якщо внутрішній монолог із дотриманням правил синтаксису, орфографії, морфології відтворює думки персонажа, а не його враження та відчуття, то П с відображає як враження, так і думки, виражаючи це порушенням пунктуації, синтаксичних і граматичних нормативів Традиційна оповідь для П с не характерна Елементи П с притаманні творам Платона («Розмова душ із самою собою»), його можливості апробували сентименталісти («Життя та думки Трістрама Шенді, джентльмена» Л. Стерна, просвітники («Сповідь» Ж. Ж. Руссо), романтики («Адольф» Б. Константа), М. Гоголь («Нотатки божевільного»), реалісти («Лихі люди» Панаса Мирного), поширилися на жанри роману-сповіді, подорожніх нарисів, есе, щоденників, максим, витворювали враження повноти переживань, ледь уловних психологічних порухів П с найповніше розкрив свої можливості на теренах модернізму, ставши універсальним методом зображення Майже одночасно з концепцією В. Джеймса з'явився роман «Лаври зірвані» (1887) Е. Дюжардена, що вважається першим твором, в якому реалізований принцип П с Невдовзі його розвивають у своїх творах Г. Джеймс, Дж. Мередіт, Дж. Мур, Дж. Конрад, Ж. Гюїсман П с проголошували манерою письма, що повністю поглинає письменника, здатною перехопити думку, вловити хиткі враження, плинну форму Це зумовило його поширення в імпресіонізмі, символізмі, сюрреалізмі, в техніці кіномонтажу Крім того, П с переосмислювали у фрейдистів та в аналітичній психології Його специфіку відтворила Гертруда Стайн (цикл повістей «Три життя»), роман «Постання американців»), учениця В. Джеймса, яка була знавцем з експериментальної психології Вона у своїх творах зводила наратив до певного сюжетного контуру, фіксованого однотипними реакціями різко відмінних персонажів, які разом формують портрет певного соціуму Письмениця полемизувала з детермінованою передбачуваністю зображеного реалізму На пізньому етапі творчості вона перейшла до автоматичного письма Його можливості від розгортання внутрішнього монологу до реєстрації спонтанних думок, відчуттів, емоцій використовував М. Пруст. У творі

«Улсс» (1921) Дж. Джойс продемонстрував, як хаотичне зображення довкілля може відтворити реальний плин життя, в якому відсутні органічні зв'язки, розкрити потаємні бажання, цілісний внутрішній світ людини без замовчування Подвійна семантика тексту розкривається на межі гомерівського міфу та дублінської дійсності, набуваючи вигляду філософської метафори, сприяє подоланню ілюзорної впорядкованості світу Ірландський письменник запровадив низку новаторських прийомів, зокрема відмову від розділових знаків, застосовував переривання фраз, пропуски слів, посилив асоціативність та стрибкоподібність людського мислення, на відміну від М. Пруста, який ретельно фіксував деталі матеріального і духовного світу своїх персонажів (показовий епізод із печивом мадлен) Віржинія Вулф («Місіс Деллоуей», 1925) намагалася висвітлити драму наближення до істини, котра ненастанно вислизала, залишалася невловною, недосяжною Дія, що розгортається в звичайному місті, насправді відбувається у несвідомому людини Пізніші твори письменниці («Хвилі», 1931, «Між актами», 1941) виповнювалися стихією безсюжетності, зумовлені потребою опису деталей, що потрапляють у душу Цей досвід, запозичений В. Ларбо, І. Свево, Т. С. Елотом, став визначальним у модернізмі В українській літературі П с поширився вже на початку ХХ ст (етюд «Невідомий» М. Коцюбинського, «Блакитний роман» Г. Михайличенка, «Арабески» М. Хвильового, «Золоті лисенята» М. Ялового тощо), пізніше засвідчений романом «Герострати» Емми Андєвської, низкою оповідань І. Костецького Тенденції П с поглиблювалися у творчості представників «нового роману» тропізму Наталі Саррот, поезиї А. Робб-Гріє тощо Водночас П с поступово самовичерпувався, на це першими звернули увагу англійські письменники Ч. П. Сноу, Е. Вілсон Митці постмодернізму знову звертаються до цього прийому романі «Щоденний жезл» Є. Пашковського чи «Кров по соломі» В. Медведя

Поучення — голія Терім В. Домбровського

Похвала — жанр киеворуської доби, славень, твір, у якому прославляли життя і вчинки державців та духовних подвижників Так, у «Слові про Закон та Благодать» митрополита Іларіона звеличується постать киевського князя Ярослава Мудрого Іноді П поєднували з плачем, як у «Слові о полку Ігоревім» чи у «Похвалі Ростиславу Мстиславичу Галицькому» (ХІІ ст.) Див. **Панєґрік**.

Похілий шриффт (нім. *Schrift*, від *schreiben* писати) — друкарський шриффт, нахилений праворуч на 15°, відрізняється від курсивного тим, що його малі літери схожі на літери прямого шрифту

Похідна пісня, або **Міршова пісня**, — функціональний різновид воляцької пісні, для якої характерні чіткий ритм, особливо наспів, сольний спів та хорівий рефрен Див. **Ембатарії**

Поцілунки — символ злиття душ, у фольклорі — ознака знищення лиховисних чар У казках П викликають забуття або пробудження За доби Відродження П називали жанрово-тематичний різновид лірики, лаконічні вірші, де йшлося про поцілунки коханої поета Цикл із дев'ятнадцяти таких поезій написав (1535) Йоганн Секунд із Нідерландів, обравши за взірць два вірші Катулла Зверталися до П також Й. Дуза, К. Барт, поети «Плеяди», Г. Векгерлін та ін.

Початкова рима (грец. *rhythmos*, від *theo*: те-чу) — рима на початку віршових рядків, яка часто сприймається за анафору

Переживи цей четвер,

Перетрави наче їжу [] (С Жадан)

«Поштова скринька» — форма зв'язку періодичного видання з читачами, спосіб подачі отриманого від них матеріалу, а також інформування своїх кореспондентів У «П с» вміщують відповіді редакції на матеріал, репліки, лаконічні замітки

По́яр — віршовий розмір бенгальської середньовічної поезії, в якому римуються два суміжних рядки, кожен з яких має чотирнадцять складів і цезуру після восьмого складу При цьому для кожного двовірша обов'язкова смислова завершеність П використовували Критібаш Оджга («Рамаєна»), Кашрамдаш («Махабхарата») та ін

Прабандга — жанр середньовічного письменства телуру (XIV—XVI ст.), епічно-епічна поема, розбудовувана на фабулах давньоіндійського епосу та пуран Відомими авторами П були А Педдана, Кришнадеварая, П Суранна Увагу в таких творах приділяли розкриттю внутрішнього світу персонажів, що зумовлювало емоційність використання вишуканих метафор Релігійно-дидактичні проблеми висвітлювались меншою мірою

Прав́да — сукупність тверджень у художньому творі, застосовуваних для переконання читачів у повній відповідності зображення життєвим реаліям П не має логічного характеру, поза текстом не підлягає верифікації, бо належить до літературної фікції У мовленні П може проявлятися через подання політично, історичної інформації, апелює до мнемонічних моделей читача, застосовуючи прийом символіки, П використовують з метою конструювання іншої дійсності, узгодженої з уявленнями про довкілля Прийом П спрямований на історичну достовірність, виявляє єдність літературного та національного, суспільного світобачення, відображає еволюцію художньої і громадської свідомості Вона орієнтує читача не лише на конкретні факти зображення, а й на універсальні, засвідчені міфом, наявними, наприклад, в «Іліаді» Гомера чи в «Махабхараті» П залежить від жанру (казка і документальний роман), стилю (реалізм і романтизм), від традицій чи тенденцій експериментаторства У народному світосприйнятті вона часто ототожнена з долею, протиставлена кривді Така їх антитетичність засвідчена давньою українською колядкою «Ой в лску, в лску на жовтій пску» («Ой уся правда тепер пропала, / Правда пропала, крийда настала»), казкою «Правда і Кривда», прислів'ями і приказками

«Прав́да» — журнал, що висвітлював питання політики, науки й письменства, виходив з перервами раз на декаду, згодом — раз на тиждень (Л, 1867—98) Його редакторами були Л Лукашевич, І Микита, А Вахнянин, пізніше О Огоновський (1872—78), В Барвинський (1876—80) Під час перерви у виданні часопис замінив «Літературний збірник» (1884), який підготував І Франко, а видав В Барвинський Знову журнал почав виходити в 1888—98 за редакцією Є Олесницького, І Стронського, П Кирчова, А Березинського, С Кульчицького «П» відповідала дискурсу культурно-просвітницького руху народовців, які протистоя-

ли москвофілам На її сторінках обговорювалися питання створеного П Кулшем фонетичного правопису («кулшвіки»), обґрунтовувалася концепція «чисто народної літератури нашої українсько-руської», висвітлювалися особливості міжконтинентних відносин українців із поляками на землях Східної Галичини У часописі спалахнула спровокована М Драгомановим дискусія (1873—78) про місце та перспективу українського письменства, яка, однак, не розв'язала порушених питань, тому що її ініціатор акцентував на космополітичних аспектах розвитку письменства, наполягав на залежності української літератури від російської Така позиція викликала протест І Нечуя-Левицького, О Кониського, В Барвинського О Кониський сформулював сутність націоналізму як історично виправданого спротиву шовіністичним, передусім агресивним російським та москвофільським, тенденціям Помітні розходження в полеміці були між «правдянами», які обстоювали ідею самобутнього розвитку українського письменства (культури), та радикалами, захопленими модною соціалістичною доктриною На сторінках видання було вміщено твори С Руданського, І Нечуя-Левицького, Ю Федьковича, Б Гринченка, Т Зінківського, І Карпенка-Карого, Грицька Дисканта (псевдонім М Грушевського), В Самійленка, М Коцюбинського, повісті Т Шевченка, перекладені на українську мову Тут також друкували спадщину Гомера, Вергіля, Й-В Гете, Р Бернса, Дж Г Байрона, О Пушкіна в перекладах П Кулша, С Руданського, І Франка, В Самійленка, публікували розшукані листи М Шашкевича, Т Шевченка, О Бодяняського, В Барвинського, Г Онишкевича, В Навроцького, К Климковича, спогади про цих письменників

«Прав́да. Літературний збірник: В доповнення XIII річній часопису «Прав́да» — громадсько-літературний збірник (Л, 1884) в упорядкуванні В Барвинського, завершений І Франком На його сторінках було вміщено філософську концепцію І Тена (переклад В Барвинського), фрагмент перекладу «Фауста» Й-В Гете (переклад І Франка), статтю «Сьогочасне літературне прямування» І Нечуя-Левицького, оповідання, а також бібліографію, огляд періодичних видань та матеріалів, опублікованих на сторінках журналу «Правда» від 1867 до 1883

«Прав́да факту» — принцип освоєння довкілля, що полягає в натуралістичному копіюванні окремих фактів без розкриття їх сутності, осмислення внутрішніх закономірностей Цей прийом орієнтує письменника на механічне описування дійсності, що позбавляє його твори ознак достеменного мистецтва

Правдоподі́бність — уявлення, за яким художнє зображення сприймається як аналог життєвих явищ П притаманна творчості деяких реалістів та натуралістів, обстоюється соціальною критикою, характерна для «наївного читача», схильного сприймати художню рецепцію як картини дійсності, а не як вигадку Відносність П помітна при зіставленні релігійної свідомості з позитивістською Надмірне акцентування на П не дає змоги реципієнту адекватно оцінювати металогічні твори Так, відоме принципове несприйняття реалістом Л Толстим означених гіперболізацією п'єс В Шекспіра на його думку, у трагедії «Король Лір» «уже з перших слів помітне перебільшення перебільшення подій, перебільшення почуттів та перебільшення виразів» Настанова на життєву до-

стовірність лінійного мімезису обмежувала зображально-виражальні можливості художнього твору, що характерне для міщанської драми чи побутової прози

Правила визначення поняття — сім основних правил, які застосовують при дефінуванні термінів, зокрема літературознавчих, запозичені літературознавством і теорією літератури з формальної логіки. За їх вимогами поняття визначається через найближчий рід та видову відмінність, визначення має бути співмірним, не надто вузьким і надто широким, за основу видової відмінності слід узяти ознаку або групу ознак, притаманних лише даному поняттю і відсутніх в інших поняттях, віднесених до цього ж роду, визначення не повинно утворювати кола, тобто дефініюване поняття не визначається через термін, що, в свою чергу, пояснюється за допомогою дефініюваного, визначення не має бути негативним, його повинні характеризувати ясність і чіткість

Правила доведення — правила, що забезпечують виведення істинності тези з істинності аргументу, запозичені літературознавством із логіки. Вони вимагають ясності, точно визначеності тези та засновку, їх тотожності. Водночас теза, яка потребує повного доведення, не повинна мати логічної суперечності із щойно висловленими судженнями з приводу порушеного питання, а доведення — не бути протиставленими. Вони також вважаються судженнями, істинність яких доведена поза тезою. Порушення цього правила зумовлює появу порочного кола.

Правила поділу обсягу поняття — чотири правила логіки, запозичені літературознавством для формування термінологічного апарату. Вони передбачають необхідність дотримання одного і того самого обґрунтування при одному і тому самому розподілі поняття, співмірності його поділу, коли обсяг усіх складників дорівнює обсягу поділюваного поняття, взаємовиключення складників, дотримання безперервності розподілу. Такі правила застосовують при класифікації жанрів, стилів, віршових форм тощо.

Правила простого категоричного силогізму — сім правил формальної логіки, дотримання яких сприяє отриманню істинного висновку в силогічному умовиводі. Силогізм повинен мати лише три терміни, середній термін мусить розподілятися хоча б у одному з посилань, терміни, не розподілені у посиланнях, не можна розподіляти у висновку, з двох негативних посилань неможливо отримати жодного висновку, якщо одне з посилань є негативним, то й висновок буде негативним, із силогізму, що складається з двох частин посилань, неможливо зробити висновок, якщо одне з посилань часткове, то й висновок, коли він можливий, також буде частковим.

Правило альтернансу (франц. *alternance* чергування, від лат. *alternò* чергуєть) — обов'язкове чергування окситонних та парокситонних рим із заборорою застосування у суміжних рядках неримованих однотипних закінчень, наприклад окситонних, на відміну від двовіршів. П. є сформоване у французькій класицистичній поезії (XVI ст.), поширене у Росії (з XVIII ст.). Так, при перехресному римуванні дозволеними були схеми *AbAb, abab*, але не *ABAB* чи *abab*, при кльцевому римуванні — *AbbA, aBBA*, але не *ABBA* чи *abba*.

Правило трансформації (лат. *transformatio*) — правило генеративно-трансформаційних гра-

матик, яке використовується при врахуванні певних змін у послідовностях слів та виразів, що мають відповідну структуру. Перша частина П. т. відображає структурний аналіз, застосований для виявлення типу низки слів, друга частина висвітлює структурну зміну за допомогою спеціальних символів, що стосуються аналізу, фіксуючи подію як наслідок попередньої П. т. використовується у наративній граматиці.

Правка — внесення у рукопис, редакційний оригінал, гранки, верстки та в інші тексти необхідних виправлень, які змінюють їх порівняно з первинним виглядом виправлення літер, слів, словосполучень, речень, стилістичних огріхів, іноді переставлення фрагментів тексту, скорочення (або доповнення) його. П. буває авторською, редакторською, видавничою, друкарською, літературною тощо.

Прагматизм (франц. *pragmatisme*, від грец. *pragma, pragmatos* справа, дія) — напрям у філософії (Ч. Пірс, В. Джеймс, Д. Дьюї та ін.), за яким практична цінність знань визначається передусім їх доцільністю та результативністю, задоволенням безпосередніх потреб індивіда. Сформований у групі «Метафізичний клуб» (Кембридж, 70-ті XIX ст.). Основні положення П. були сформульовані Ч. Пірсом (доповідь у 1871 та стаття «Закріплені вірування», «Як зробити наш ідеї ясними», 1878). Розвинув їх В. Джеймс («Філософські поняття та практичні результати», 1898), зробивши предметом дискусій на межі XIX—XX ст. П. досліджували Дж. Г. Мід, Дж. Папні, Ф.-К.-С. Шиллер, К. І. Льюїс та ін. Вони розглядали дію як домінуючу вісь, довкола якої обертається людське життя, що має не рефлексивну, а свідому спрямованість. Це зумовило актуальність питання про механізми мислительних структур, що забезпечують продуктивну діяльність. При цьому аналітичну увагу перенесли із зовнішньої площини у внутрішню, у світ психіки людини. Процес пізнання був спрямований не від незнання до знання, а від сумніву до колективної (несуб'єктивної) віри, тому істина, за Ч. Пірсом, проголошувалася загальнозначущим віруванням, до якого повинні наближатися дослідники, якби їх наукові студії тривали безперервно. Довкілля у П. ототожнюється з досвідом, закони логіки вважаються хибними, соціальні явища тлумачаться кризь призму міленаризму (з позиції майбутнього). Будь-яка ідея речі проголошувалася ідеєю чуттєвого пізнання. Для Дж. Джеймса П. був особливою теорією істини, своєрідним методом, що давав змогу усунути гносеологічні суперечності завдяки практичним результатам. Обстоюваний ним принцип волі до віри надавав пріоритету духовним цінностям на противагу матеріальним інтересам, що можуть призвести земну цивілізацію до катастрофи. Спираючись на кореспондентну теорію істини Аристотеля (теорія відповідності істини висловленню чи довкіллю), Дж. Джеймс тлумачив її в аспекті верифікації, називаючи такий процес радикальним емпіризмом, вченням про універсальний досвід, незалежно від того, буде це потік свідомості, сприйнятій за досвід, чи невикінчений, залежний від випадку плюралістичний світ, відкритий новизни, свободи та необмеженої творчості. Міркування філософа, а також вчення бергсонізму позначилися на дійсно-художніх пошуках модерністів та авангардистів, вплинули на розвиток кінематографа.

Особливо цікавила митців ідея про те, що дійсність складається з відчуттів, відношень між ними, виражених у досвіді І підтвердила практика імпресіонізму. Модель світу Д Дьюї формувалася не на основі подиву від реалій, а через напруження та стреси соціального життя, які зумовлювали потребу осмислення ототожнюваного з ними досвіду в його безперервності. Будь-яке запропоноване розв'язання проблемної ситуації не повинно перетворюватися на догму, має визначитися наявною ситуацією, надавати можливості для коригування. Якщо такий процес пізнання, що не лише змінює, а й створює певний об'єкт, успішний, то кожна застосована у ньому гіпотеза вважається адекватною. Творчий пафос також відповідав настроям митців, які прагнули вільного вияву свого таланту. У 40-ві ХХ ст П поступився неопозитивізму, зазнав критичного перегляду теоретичних засновків.

Прагматика (грец. *pragma* справа, дія) — вчення про діяльність, практику, розділ семіотики, що висвітлює стосунки між учасниками комунікації, адресантом та адресатом, мовцем і слухачем, відмінний від семантики, яка вивчає відношення означника до означуваного, та синтактики, що досліджує зв'язки між знаками. П стала методом філософії мови, відмежовується від широкого розуміння тексту, тлумачить його як механізм сплукання та риторичного структурування у відповідному, зокрема художньому, контексті.

Прагматика тексту (грец. *pragma* справа, дія і лат. *textum* тканина, зв'язок, будова) — специфічне відношення, що фіксує взаємини між суб'єктами текстової діяльності, між письменником і читачем. Зазвичай у П т враховані комунікативні інтереси реципієнта, зберігаються толерантні засади мовних взаємин. Автор здебільшого дбає, щоб його твір був доступним, зрозумілим, зв'язним, надає читачеві можливість реалізувати несуперечливу референцію, часто застосовує прийом всевідання, бере на себе функції вихователя та пророка. Натомість у постмодернізмі адресат набуває повної свободи, можливості бути партнером письменника, який пропонує складну гру, розставляючи у своєму тексті пастки, підкидаючи замасковані ключі, натяки тощо, або зовсім нехтує аудиторією. Такі прийоми сприймаються як «знуцання» над читачем, хоча теоретики постмодернізму переконують, що сучасний читач здатний отримати задоволення від аналогічного П т. Цей прийом апробували й раніше, зокрема він представлений в експериментальній прозі М Йогансена, Ю Смолича, В Домонтовича, Г Шкурупя, Л Скрипника, Емми Андєвської та ін.

«Пражани» — див «Празька школа».

Празька німецькомовна школа — див **Празький обстрів**.

«Празька школа» — умовна назва групи українських поетів емігранта міжвоєнного двадцятиліття, які творили переважно у Празі, частково у Подєбрадах і Варшаві. Є Маланюк, Ю Дараган, Л Мосендз, Оксана Лятуринська, О Стефанович, О Ольжич, Олена Телга, Наталя Лівчицька-Холодна, Ю Липа та ін. Термін запровадив В Державин З 1933 до них приєднався Юрій Клен (псевдонім О Бургардта), який, реемігрувавши до Німеччини (Мюнстер), сполучив ідейно-естетичні пошуки київських «неокласиків» та «П ш»

«Пражани» не мали ні статуту, ні програми, тому ставлення до назви угруповання у них неоднозначне. Зокрема, Є Маланюк та Наталя Лівчицька-Холодна спростовували її. Однак «П ш» як явище письменства виявлялася у їх творах у вигляді спільних концептуальних настанов, яскравого неповторного історіософізму, вольових імперативів, націотворчого пафосу, у намаганні дисциплінувати етнотентальну стихію. Деякі «пражани» друкувалися на сторінках редакційного Д Донцовим «Літературно-наукового вісника» (з 1933 — «Вісника»), тому називали себе «вісниківською квадригою», але її не ототожнюють із «П ш», не вважають, що на їх творчість істотно впливав Д Донцов, адже він і вони мали різне розуміння суті мистецтва. Так, Є Маланюк обстоював думку про автономію літератури, тлумачив поетичне мовлення як «мовлення Пффі», натомість Д Донцов вважав письменників носіями передусім утилітарної ролі «виховників». Із Д Донцовим полемізував Ю Липа. По-різному складалася доля «пражан» Олена Телга та О Ольжич, пов'язавши своє життя з ОУН, загинули від рук німецьких карателів, Ю Липа — від службовців НКВС, інші — після нової повоєнної еміграції увійшли до МУРУ та Об'єднання українських письменників «Слово». Специфіка «П ш» висвітлена у таких монографіях, як ««Празька школа» на крутоскілах «філософії чину»» (2001, 2004) Ю Ковалова, «Текст у світі текстів Празької літературної школи» (2005) Віри Просалової, частково — у дослідженні «Лірика української еміграції: еволюція стильових систем» (1998) А Астаф'єва.

Празький лінгвістичний гурток — осередок діяльності одного з основних напрямів структурної лінгвістики (Прага, 1926 — початок 50-х ХХ ст), до якого входили чеські (В Матезіус, Б Трнка, Й Вахек, Я Мукаржовський, В Скалчка, Й Коржинек, П Трост, А Ісаченко) та російські (пов'язані з ОПОЯЗом М Трубецькой, Р Якобсон, С Карцевський) мовознавці. П л г заснований В Матезіусом. У викладенні тезами програми гуртка, оприлюдненій на Першому міжнародному з'їзді славистів (Прага, 1929), обстоювалася ідея про мову як функціональну систему, що має певну мету, про автономність поетичної мови, обґрунтовувалося оригінальне розв'язання проблеми синхронії — діахронії, окреслювалися нові підходи до порівняльно-історичного мовознавства. Концепція гуртка, вибудована на з'ясуванні відношень між мовою і довкіллям, між мовою та структурами, що її оточують, формувала уявлення про функціональну діалектологію, за якою мова тлумачилася як складна система, утворена автономними функціональними підсистемами. Спираючись на розмежування Ф де Соссюром мови й мовлення, представники П л г розрізняли функціональну (спеціальну) мову, визначену нормативами лінгвістичних засобів, та функціональний стиль, тобто конкретну мету даної мовної маніфестації, що, на думку дослідників, більш притаманне «економічній мові» й особливо поетичній, точніше, поетичному мовленню, призначеному для естетичного вираження ліричних творів, а тому протиставленню будь-якому практичному. Найповніше концепцію гуртка розкрито у фонології, що відіграла неабияку роль у розвитку структурної лінгвістики, в актуалізації проблеми художнього знака, крізь яку висвітлювалася літературна творчість. Основою теорії П л г

стала переосмислена ідея австрійського психолога К Бюлера про три компоненти мовної комунікації (автор, адресат, предмет повідомлення) Залежно від домінування одного зі складників виокремлюють відповідні функції мови (вираження, звернення, повідомлення), суголосні психологічним функціям (експресивній, апеляційній, комунікативній), до яких Я Мукаржовський додав поетичну, що здатна «перетворити на центр уваги власне структуру мовного знака», хоч і не спрямована на сплкування Діяльність науковців П л г, які поглиблювали досвід російської формальної школи, окреслювали перспективи структуралізму, вплинула і на літературознавство ХХ ст

«Празький бстрів», або **Празька німецькомобна школа**, — група німецькомовних письменників Праги (Ф Кафка, Ф Верфел, Л Перуц, М Брод, І Урцідль, Е-Е Кіш, Ф-К Вайскопф, Л Фюрнберг, Е Вайс, В Гадвігер, Е Зоммер, П Корнфельд, П Леппін, О Баум, О Пшк, частково Р-М Рільке, Г Майрінк), що існувала від кінця ХІХ ст до 1938, до Мюнхенської змови Розглядається як складник австрійської літератури, оскільки Чехія до 1918 входила до складу Австро-Угорщини, згодом письменники орієнтувалися на традиції Лейпцига, брали активну участь у німецькому літературному процесі Творам представників «П о», переважно прози, в якій відображені особливості німецької, єврейської, чеської ментальності, притаманні понура відстороненість, гротеск, холодна відчуженість, в'длива фантазмагоричність, фрагментарність «Зелене обличчя» (1916) Г Майрінка, «Зірка демонів» (1921), «Спокусник» (1937) Е Вайса, «Пісня Бернадетти» (1941) Ф Верфеля Герметизм «П о» зумовив поширення «канцеляриту» — штучної книжної мови, представленої в ліриці та епці («Один день із життя абтурєнта», 1911, «Не вбивця, а вбитий винуватий», 1918) засновника празького експресіонізму Ф Верфеля, у «безбарвних» оповіданнях та популярних романах «Голем» (1915), «Вальпурґева ніч» (1917) Г Майрінка Магічність німецькомовної літератури яскраво виражена у прозі Ф Кафки («Вирок», 1913, «Процес», 1915, «У виправний колоні», 1919, «Замок», 1922 тощо), для якої характерні гротескна семантика, повільна, сухувато-протекольна нарація Надзвичайно виразною була празька топографія у творах Е-Е Кіша («Пастух дівчат», 1914), «Шлях Тихо Браге до Бога» (1916) М Брода, «Смерть лева» (1916) Августі Гаушнера, «Боротьба» (1916) Е Вайса та ін Творчість Р-М Рільке, лише дотично пов'язана з доробком «П о», внесла гармонійність у німецьку поезію та екзистенційну тенденцію у прозу Він захоплювався українським фольклором, лпикою Т Шевченка, за мотивами української пісні написав кілька віршів («В оцім селі », «Все буде знов могутне і велике», «Історія про любого Бога»), які вплинули на доробок М Бажана, зокрема на його поему «Чотири оповідання про надію» Водночас празька німецькомовна періодика («Prager Tagblatt», «Prager presse» та ін) друкувала рецензії на твори чеських письменників та переклади з чеської літератури, як-от «Сілезькі пісні Петра Безруча» у перекладі Р Фукса, антології «Чеські пісні» (1925), «Серце — щит» (1927) Аналізуючи специфіку літератури «П о», чеська дослідниця Івана Віздалова виявила у ній поряд із тенденціями символізму та експресіонізму струмніть експресивного романтизму

Пракарана — різновид санскритської драми, дійовими особами якої були небагаті брахмани, купці та їх дружини, куртизанки та ін Дія тривала від п'яти до десяти актів У виставі домінував героїчний або еротичний настрій, що відповідав вимогам раса Найпопулярнішими творами жанру вважалися «Мріччгакатіка» («Глиняний візок») Шудраки, «Мала п та Мадгава» Бгавабугті

Пракріті (санскр *praktra природний, простий*) — ототожнюване з діяльною активною прама-терією жіноче начало усіх матеріальних і духовних речей, яке стає життєздатним при поєднанні з душею, вічним духовним принципом, втіленим в образі атмана, тобто чоловічого начала Категорія давньоіндійської філософії

Праксиллейбн — різновид асинартету, вірш, у якому перший склад є гемпесом, а другий — колоном у вигляді $\cup\cup\cup$ Такий тип вірша створила поетка Праксилла із Сикіону Цілісна схема П така $\cup\cup\cup\cup//\cup\cup\cup$ Іноді П сприймався за логедичний пентаподій Поширений в античному віршуванні

Праксис (грец *praksis справа, діяння*) — справжня, природна дія За Аристотелем, будь-яка фабула (мітос) утворена вибором та можливим переупорядкуванням елементів логосу, тобто вдається до імітації П

Практика означування — динамічний процес означування (сигніфікації), який, руйнуючи знакову систему Ф де Соссюра, охоплює суб'єкта і політику, поширюється на музику та ін мистецтва Поняття Юлі Кристеві («Револуція в поетичній мові», 1974) П о започаткована розмежуванням по-в'язаних із потоками імпульсів та ритмічної регуляції семіотичного дискурсу символічним, який стосується розламу знака на означник та означуване Юлія Кристева вважає, що «хоча спочатку семіотичне видається передумовою символічного, воно функціонує у практиках сигніфікації як наслідок виходу за межі символічного» Повторні конфігурації суб'єкта у комунікативному пол зумовлюють розгалуження П о, через що позиція суб'єкта зазнає фрагментаризації і руйнування, постійного перегрупування І формулювання й денотаваний «об'єкт» не бувають одиничними, завершеними, тотожними, реалізуються у множинності, натрапляючи на перепони фіксованих матриць Водночас текст як практика унікає будь-яких опредметнень Класифікуючи сигніфікаційні, часто взаємоперехідні практики (наративні, метамовні, споглядальні, текстуальні), Юлія Кристева апробує схему дискурсу Ж Лакана (історичний, університетський, дискурс володаря, дискурс аналітика) Відповідно вона аналізує твори С Маларме, Лотреамона, Дж Джойса, А Арто

«Пралб» — перша світська пам'ятка таландської писемності (ХV—ХVІ ст), в основу якої покладено фабулу народного переказу про трагічну любов принца Прало Твір написаний у стилі ллпт (чергування віршів з ритмізованою прозою) У поемі відображені конфлікти між тогочасними містами, родинні та шлюбні стосунки

«Прапор» — див **«Березіль»**.

Преамбула (лат *praeambulus той, що передує*) — вступна частина важливого документа (державний акт, міжнародний договір, декларація, мані-

фест, заява тощо), в якій викладено обставини та підстави його проголошення, наведено вступні пояснення щодо предмета обговорення.

Прегунта (ісп. *pregunta*) — форма іспанської середньовічної палацової поезії (XIV—XV ст.), що має вигляд діалогу, в якому один поет формулює філософське, естетичне, релігійне питання, а інший має відповіді на нього, використавши ту саму віршову форму і склад римування. Виникали цикли таких творів різних авторів, що відповідали на одне і те саме питання.

Предвзятіє — антиципації. Термін Мелетія Смотрицького.

Предикат (лат. *praedicatum*: сказане) — термін судження у логіці — те, що стверджує суб'єкт висловлення чи пропозиції. Виокремлюють П. статичні і динамічні, основні і трансформовані, що виникають на основі простих і складних. Вони зазвичай відображають наявність або відсутність певної ознаки у предмета. Наприклад, у поетичних рядках «Бог, якого ми встигли забути, / Зайде до хати, внесе яблук зимових таріль» (К. Москалець) П. виражено словами «зайде до хати, внесе яблук зимових таріль».

Предикативний наратив (лат. *praedicatum*: сказане і англ. *narrative*: оповідь) — наратив, що характеризується наявністю попередньої розповіді.

Предметний світ — реалії, змальовані у літературному творі, окреслені в його просторі та художньому часі, що визначають його пізнавально-міметичні характеристики зображення. Однак між іншою дійсністю та довкіллям не існує прямого зв'язку, тому в П. с. відсутні емпіричні факти, адже письменник часто застосовує фантастичні, казкові елементи. Масовій літературі з її схильністю до актуальності, дохідливості притаманне взаємопроникнення художнього світу та П. с. У творах, розрахованих на читача з вишуканим естетичним смаком, П. с. постає в аспекті одивнення. Дослідження П. с. передбачає три етапи. Перший стосується речового тезаурусу, тобто списку предметів, що може бути відмінним у творах різних письменників, наприклад, Т. Шевченка й І. Франка. Другий виявляє особливості представлення П. с.: загалом або через промовисту деталь. Третій зосереджений на ставленні автора до зображуваних реалій: з увагою (реалісти, представники натуральної школи, натуралісти) чи байдужістю (класицисти, сентименталісти, особливо символісти).

Презентація (лат. *praesentatio*) — публічне представлення, демонстрація певного нового явища (видання, п'єси тощо).

Презумпція (лат. *praesumptio*, від *praesumo*: передбачаю) — речення або судження, прийняте як вірогідне.

Преконструкт (лат. *prae*: префікс на означення передування і *constructio*: побудова, складання) — дискретний акт постановки одного дискурсу в іншому, тобто простого висловлення, яке або взято з попереднього, або представлено таким (П. Серіо). Запроваджене французькою школою аналізу дискурсу («Прописні істини» М. Пешо, 1975; «Аналіз політичного радянського дискурсу» П. Серіо, 1985). Вживане в контексті інтертекстуальності, воно не зводиться до неї. Кожен П. може сприйматися як адекватне поєднання у ньому інших дискурсів, утвердження його внутрішніх якостей за рахунок зовнішніх щодо нього. Таким вважається механізм переведення П. у дискурсивне ото-

чення, коли «суб'єкт акту твореного висловлення не відповідає за це висловлення як частини попередньої даності, за допомогою якої заповнюється та чи та ніша у предикативному відношенні» (П. Серіо), тобто відбувається процес номіналізації. У такому мовленні індивід немовби бачить не вироблені ним предмети довкілля, лише констатує певні події, в яких він не брав участі, а тому його «говоріння постає баченням».

Прекрасне — категорія естетики, яка характеризує явища найвищої естетичної цінності, відповідає ідеалові людини, супроводжується відчуттям естетичної насолоди, викликає загальне емоційне піднесення. Таке естетичне переживання відмінне від фізичного задоволення. Водночас П. має відносну семантику, часто зумовлену різницею в етнічному, соціальному чи індивідуальному досвіді людей, не завжди збігається з істиною, на що звернув увагу Платон у творі «Гіппій Більший». Здавен П. уявлялося як існування втіленої у предметах універсальної, онтологічної, безперечно позитивної сутності, суголової блага. Наприклад, Т. Шевченко, споглядаючи щасливе людське обличчя, назвав П. «вінцем безсмертної краси». Ознаками П. в об'єкта вважається симетрія, пропорція, гармонія, узгоджений ансамбль складників, у суб'єкта — духовне багатство індивіда. Найповніше ця якість розкривається за умов творчої свободи. П. інколи ототожнювалося з життям: М. Чернишевський («Естетичні відношення мистецтва до дійсності»), спираючись на фейербахівський матеріалізм, абсолютизував думку Арістотеля про те, що «життя, коли його брати винятково таким, яким воно є, не позбавлене своєрідного елемента прекрасного». П. може змінювати естетичну валентність. Так, в уявленні античної людини П. мало практичну, доцільну, раціональну, тілесну, статуарну, симетричну цінність, об'єктивно дану, оформлену у замкнутий космос, що було найповніше розкрито у поемах «Ліада» та «Одіссея» Гомера. Таке розуміння зумовило появу правила золотого перетину, за яким зотримання певного співвідношення елементів забезпечувало досконалість предметів. П. потребувало особливого синтезу, який у Платона поставав у вигляді інтуїтивно пізваної ідеї, з глибин якої виринали достеменно одушевлене життя та любов, що стало джерелом невимовної насолоди, радості і водночас було причиною туги і страждань. Найвищим рівнем П. вважалися такі людські чесноти, що поєднували справедливість і мудрість. Платон («Бенкет») бачав у природі П. «щось [...] одвічне, тобто щось, що не знає ні народження, ні загибелі, ні зростання, ні зубожіння». Арістотель віднаходив П. у доцільності, у певній величині та порядку, кількості та просторі, в апріорній співмірності, у природній людині, в якій краса поєднана з етичними настановами мужності і справедливості, власне добра, блага, на основі чого «чеснота доконче є прекрасне, а стаючи благом, вона ще заслуговує похвали». Тобто, йшлося про калократію, розуміння якої виявлялося неоднаковим. Гесіод почав розмежовувати П. й етику в трагедіях Есхіла, Софокла, Евріпіда, виявляв розвинутий трагічний конфлікт між критеріями П. та моралі. Лірика Сапфо засвідчувала протиставлення фізичної краси духовній, якій поетеса надавала переваги. Концепція П. у стоїків ґрунтувалася на етичних принципах. За доби християнства таке протиставлення набуло вигляду асимет-

ричної бінарної опозиції, коли природна краса підпорядковувалася духовній, божественній, небесній, пріоритетною ставала категорія піднесеного, репрезентованого Богом Наприклад, Августин Блаженний, спираючись на категорію ладу, наголошував на єдності, пропорційності, приємній колористиці, Фома Аквінський визнавав цілісність, пропорцію, ясність сприйняття Микола Кузанський у П визначальними вважав вічне божественне світло, вище сяяння як універсальну форму та джерело буття Він посилався на міркування візантійського теолога Симеона Нового (XI ст) «Бог — це світло», на вчення ісихастів про Фаворське Світло, що було вищим за земну красу Дуалізм тілесної і духовної краси намагалися подолати гуманісти Ренесансу (Л да Вінчі, А Дюрер та ін), вдаючись до концепцій пантеїзму Л Б Альберті «Про архітектуру» вбачав у П «гармонію всіх частин, об'єднаних тим, чому вони належать, — таку, що ні додати, ні відняти, ні змінити нічого не можна, аби не пошкодити» Воно, на його думку, найповніше виявляється в мистецтві, бо «рідко коли навіть самій природі дано витворити щось цілком довершене й у всіх відношеннях досконале» Ренесансна естетика не обмежувалася визнанням зовнішньої досконалості, запровадивши поняття «грація» задля виявлення неповторної суб'єктивної краси У цей час переосмислюють і властиве представникам Відродження уявлення про відсутність принципової відмінності між мистецтвом та наукою, на чому наголошував А Дюрер, довівши обмеженість формально-технічних прийомів при досягненні достеменної краси Класицисти ототожнювали П лише з розумом (Н Буало «Любіть же розум ви! Нехай він тільки сам / Приналежить і красу створює пісням»), хоч цінували й формування естетичного смаку Логоцентричних поглядів на П дотримувалися і просвітники (Д Дідро, Г-Е Лессінг та ін), які прагнули досягти єдності правди й ідеалу або зосереджувалися на психології сприйняття краси (Ф Хетчесон, Е Берк та ін) За доби Просвітництва естетика виокремлюється у самостійну дисципліну як науку про П, усуває ототожнення П з вищими формами моральної та соціальної досконалості Найпомітнішим внеском у дослідження поняття «П» було вчення І Канта про естетичне судження як судження смаку Він доводив, що естетичний чинник відрізняється від логічного пізнання, етичного переживання та утилітарного інтересу, адже судження смаку вільне від практичних зацікавлень є незацікавленим Кантівська естетична насолода передусім зумовлена уявленням про «форму доцільності предмета, адже вона сприймається у ньому без уявлення про мету» Отже, П розглядали як відмінне від природних явищ, вбачали у ньому і якість певного предмета, і ставлення до неї суб'єкта Тому П видається необхідним безпосереднім спогляданням, доцільним за формою без будь-якої мети, спонукає до вільної узгодженої гри уявлення та свідомості На думку Г-В-Ф Гегеля («Естетика»), схильного ототожнювати суб'єкт і об'єкт, П постає «чуттєвим явищем, чуттєвою видимістю ідеї», зумовлюючи ототожнення краси та істини Чуттєве при цьому вважається видимістю природного, сприймається як духовне, тому П, незважаючи на свою залежність від істини, може бути істинним лише у мистецтві, де поєднуються субстанційна ідея та духовно-чуттєва форма, завдяки

чому досягається творчо освоєна відповідність образу розумній, духовно олюдненій ідеї Г-В-Ф Гегель застерігає від спрошуального уподібнення П у природі та в мистецтві, бо «краса мистецтва є красою, народженою і відродженою на ґрунті духу, і наскільки дух і твір його вище за природу та її явища, настільки ж прекрасне в мистецтві вище за природну красу» На межі ХІХ—ХХ ст П інтерпретується як процес емоційного, асоціативного, інтелектуального вчування (Р Фішер, Т Ліппс, Й Фолькель та ін) Дж Сантаяна вважав сутністю цього поняття об'єктивну насолоду У ХХ ст воно поступово втрачає своє універсальне значення, поступаючись категоріям трагічного, комічного, потворного

Прелюдія, або **Прелюд** (лат *praeludium*, від *praeludere* *попередньо грати*), — вступ до музичного твору, до оперного, балетного чи драматичного спектаклю, назва самостійної музичної п'єси, призначеної переважно для фортепіано У літературі П інколи називають вступ до поеми Особливе семантичне навантаження має назва збірки М Вінграновського «Атомні прелюді»

Прем'єр (франц *premier* *перший*) — артист у сценічному мистецтві, який посідає перше місце у театральній трупі, виконує головні ролі

Прем'єра (франц *premiere*, букв *перша*) — перший публічний платний показ нового чи поновленого спектаклю, естрадної, концертної чи циркової програми Іноді П називають кілька перших вистав

Премізансцена (лат *prae* *префікс на означення передування* і франц *mise en scene* *постановка на сцені*) — вказівки щодо постановки спектаклю у тексті п'єси, поняття сучасного театрознавства та драматургії

Премія (лат *praemium* *винагорода*) — винагорода за визначні успіхи у будь-якій сфері мистецтва і науки, зокрема літератури Її присудження здійснюється рішенням журі, що складається з авторитетних діячів письменства та культури Визначною є Нобелівська П, запроваджена шведським мільйонером, винахідником динаміту, А Б Нобелем (1833—96) Згідно з його заповітом вона присуджується автору літературного твору «ідеального напрямку» Вибір кандидатури здійснює Шведська королівська академія (Стокгольм) Нового лауреата визначають щорічно наприкінці жовтня, а золота медаль вручається йому 10 грудня, у день смерті А Б Нобеля, часто за всю творчість, іноді — за окремий твір Під час нагороди лауреат має виступити з промовою, зазвичай програмового змісту Таку практику здійснюють з 1901 з деякими перервами (1914, 1918, 1935, 1940—43, 1950) Найпершими лауреатами цієї П були А Скюль-Прюдом (1901), Б Бернсон (1903), Ф Містраль, Х Єчегарай (1904), Г Сенкевич (1905), Дж Кардуччі (1906), Дж Р Кіплінг (1907), Сельма Лагерлеф (1909), П Хейзе (1910), М Метерлінк (1911), Г Гауптман (1912), Р Тагор (1913) Їх список поповнили Р Роллан, К-Г-В фон Гайденстам, К Г'еллеруп, Х Понтюпдан, К Шпгттелер, К Гамсун, А Франс, Х Бенавенте-і-Мартінес, У Б Сйтс, В Реймант, Дж Б Шоу, Г Делледа, С Унсет, Т Манн, С Льюїс, Е-А Карлфельдт, Дж Голсуорсі, І Бунін, Л Пранделло, Ю О'Ніл, Р Мартен дю Гар, П Бак, Ф Сілланпяя, І В Єсен, Габрієла Містраль, Г Гессе, А Жід, Т С Еллот, В Фолкнер, П Лагерквіст, Ф Моріак, Е Хемінгуей, Х Лакснес, Х Р Хіменес, А Камю, К Квазіmodo, Сен-

Жон Перс, І. Андрич, Дж. Стейнбек, Г. Сеферіадіс, Ж. П. Сартр, М. Шолохов, С.-І. Агнон, Нелі Закс, М. А. Астуріас, Я. Кавабата, С. Беккет, О. Солженіцин, П. Неруда, Г. Бель, П. Вайт, Х. Е. Мартінсон, Е. Йонсон, Е. Монтале, С. Беллоу, В. Александре, І. Б. Зінгер, О. Елітіс, Ч. Мілош, Е. Канетті, Г. Гарсія Маркес, В. Голдін, Я. Сейфурш, К. Мімон, В. Шойінка, І. Бродський, Н. Махмуз, К.-Х. Села, О. Пас, Н. Гордімер, Д. Волкот, Т. Моррісон, К. Ое, С. Хіні, В. Шимбарська, Д. Фо, Ж. Самату, Г. Грасс, Гао Сіндзян, Г. Пінтер. Іноді Нобелівську П. в галузі літератури давали історикам (Т. Моммзєн), філософам (А. Бергсон, Б. Рассел), політикам (В. Черчілль). Від неї відмовилися Б. Пастернак (1958), Ж. П. Сартр (1964). В Україні найвищою винагородою вважається Національна премія імені Тараса Шевченка. Крім неї, існують П. «Благовіст», ім. П. Тичини, ім. А. Малишка, ім. Олени Теліги, ім. В. Свідзинського, ім. І. Багряного, ім. С. Воробкевича, ім. А. Кримського, ім. О. Білецького, ім. С. Єфремова, Інституту літератури НАН України, журналу «Березіль» тощо. З 1959 запроваджена П. Міжнародного об'єднання журналістів (МОЖ).

Преннім (лат. *prae*: префікс на позначення передування і *grae*, *опута*: ім'я) — різновид псевдоніма, ім'я автора, перетворене на прізвище, як-от О. Олесь, тобто Олександр Кандиба.

Препозиція (лат. *prae*: префікс на позначення передування і *positio*: положення, розміщення) — розташування слова або речення перед іншим словом або реченням, з якими вони тісно пов'язані: я ся бою.

Прерафаеліти (англ. *Pre-Raphaelite brotherhood*, від лат. *prae*: префікс на позначення передування, від імені італійського художника Рафаеля, 1483—1520) — група англійських митців (художники В. Х. Хант, Д. Е. Мілль, Дж. Коллінсон, поет і художник Д. Г. Росетті, мистецтвознавці В. М. Росетті, Ф. Дж. Стівенс, поетка Крістіна Росетті, поет і скульптор Т. Увулнер), заснована в 1848, які прагнули відродити традиції передренесансної доби (Джотто, С. Ботічеллі, Данте Аліґ'єрі) та англійських романтиків початку XIX ст., передусім П. Б. Шеллі, Дж. Кітса, творчість яких вважали містичною, А. Теннісона з його середньовічними сюжетами, Р. Браунінга, схильного до пієтету перед добою передренесансу. Назване угруповання за іменем італійського маляра Рафаеля Санті, очолене Д. Г. Росетті, автором перекладів «Ранні італійські поети» (1861). П. у своїх творчих пошуках намагалися поновити щирість, наближення до природи, наївну релігійність середньовіччя (передусім в іконографії), раннього Відродження (наприклад, Фра-Анжеліко), протиставляли холодному академізму священний вогонь, живу віру достеменного мистецтва, використовували багатство кольорів та невичерпну різноманітність природи. Вони видавали часопис «Паґін» («The Germ», 1850; вийшло всього чотири числа) за редакцією В. М. Росетті. Естетична програма П. пов'язана з позицією оxfordського руху (30-ті XIX ст.), що обстоював католицькі ідеї у літературі, вважала небезпечними експерименти з революціями як у суспільстві, так і в мистецтві. П., проіснувавши до 1853, поєднували ретельне змалювання природи з глибокою символікою, їхні ідейно-естетичні пошуки пізніше позначилися на ранньому модернізмі, зокрема символізмі, на творчості А. Суїнберна, О. Вайлда, У. Пейтера, О. Бердслі.

Преромантизм (нім. *Vorromantik*, англ. *preromanticism*, франц. *preromantisme*) — сукупність ідейно-стильових тенденцій у європейському письменстві другої половини XVIII ст. — початку XIX ст., які, не пориваючи із сентименталізмом, передбачали появу романтизму, ставили під сумнів абсолютність логоцентризму, спростовуючи притаманний класицизму та просвітництву культ розуму, що зазнав на той час кризи, осмислювали пафос руссоїзму, наголошували на важливості уваги до сердечних переживань та їх непередбачуваних спалахів, обстоювали критерії шляхетного естетичного смаку та оригінальності. За спостереженням Д. Наливайка, йдеться про остаточно не оформлену художню систему, рух пізнього Просвітництва з елементами руссоїзму, сентименталізму, штурмерства, заперечення космополітизму та універсалізму, раціоналізму у трактуванні індивідуальної психології. Термін був запроваджений французьким літературознавцем Д. Морне («Огляд історії французької літератури», 1909; «Романтизм у Франції у 18 в.», 1912), характеризує переміст творчість Ж. Ж. Руссо, в якій обгрунтований принцип природної людини, розроблена концепція вільної від умовностей любові. Це поняття застосовував і П. Ван Тігем. Найповніше П. виявився у Шотландії та Англії (творчість Е. Шефсбері, Р. Герда, Дж. і Т. Вортонів, Е. Юнга, Дж. Томсона, Р. Блера, Т. Чаттертона, В. Колліна, Р. Бернса), набув форми оссінанізму завдяки містифікаціям Дж. Макферсона. У П. з'являються зацікавлення народною творчістю («Пам'ятки давньої англійської поезії» Т. Персі, 1765), історичним минулим, що зумовлює розвиток жанрів лицарського роману, демонологічної повісті («Закоханий диявол» Ж. Казота, 1772), готичного роману Г. Волпола, Д. Бекфорда, Анни Радкліф, Г. Льюїса та ін., а також комедії, мелодрами, кладовищенської поезії. Тенденції П. спостерігалися й у творах німецьких письменників, зокрема в осередку «Геттінгенського гая», «Бурі і натиску», розвинулися в доробку американських поетів (Дж. Барло, Ф. Френо), романтиста Ч. Брауна. Естетичні засади П. були сформульовані у творі «Роздуми про оригінальну творчість. Лист до автора "Грандісона"» (1759) англійського поета Е. Юнга, який звинуватив сучасних йому письменників у сліпому наслідуванні канонізованої античної класики, хоч і посилався на досвід В. Шекспіра, який, використовуючи інтертекстуальні сюжети, створив оригінальні зразки літератури. Авторитетами для представників П. були також Е. Спенсер і Д. Мільтон. Подібні міркування висловлені у трактатах «Про вплив та використання уявлення» (1757) Й.-Я. Бодмера та Й.-Я. Брайтінгера, «Філософські дослідження про походження наших ідей величного та прекрасного» (1759) Е. Берка. Крім руссоїзму та концепції Й.-Т. Гердера з апологією первинності природи, безпосередньої чуттєвості, народно-архаїчного світосприймання, П. використовував ідею містичного пориву до трансцендентності (Й.-Г. Гаманн, Ф. Гемстергайс, Л. К. Сен-Мартен), виробивши антикласицистичну концепцію творчої уяви, генія, осмисливши категорії характеристичного, піднесеного, величного, чудесного як самостійні та самоцінні. П. поширився в Італії (трагедії В. Альф'єрі, В. Монті, роман «Останні листи Джакомо Ортиса» У. Фосколо), Іспанії (Х. Кадальсо-і-Васкес, Г. М. де Ховельянос, Х. Мелендес Вальдес, Ф. Марті-

нес да ла Роса), Угорщині (Ш Кішфалуді, Д Бержені, М Чокочал-Вітез, М Фазекаш), Росі (М Карамзін, М Гнедич, В Озеров, В Жуковський, молодий О Пушкін), викликавши зустріч хвилі у кожній національній літературі і підготувавши ґрунт для романтизму, в якому почуття та розум стали антитетичними У новій українській літературі П не сформував певної стильової течії, однак його елементи, що відповідали національному характеру, використовували І Котляревський («Наталка Полтавка»), Г Квитка-Основ'яненко («Маруся») та ін Дарина Тетерина («Романтизм — стиль української літератури», 1997) знайшла прояви П у киеворуському та бароковому письменстві, в українській пісні

Преса (франц. *presse*) — рукописні та друковані періодичні (газети, журнали, вісники) й неперіодичні (альманахи, збірники тощо) видання, засіб масової інформації та формування громадської думки

Прес-аташе́ (франц. *presse і attache*, букв. *прикріпленій*) — співробітник дипломатичного представництва, який відає питаннями преси та інформації

Прес-бюро́ (франц. *presse і bureau* *письмовий стил, канцелярія*) — редакційний апарат для обслуговування преси, спеціально створений на час конференцій, симпозіумів, з'їздів тощо Постійний відділ при агентствах преси, що надає періодичним виданням статті, інформацію та ін матеріали

Пресіка́сний вірш — див **Мезовірш**.

Прес-конфе́ренція (франц. *presse і lat conferentia*, від *confere* *збираю в одне місце*) — зустріч державних, політичних, громадських, наукових діячів з представниками засобів масової комунікації для обговорення питань, що цікавлять спільноту

Прес-релі́з (англ. *press release*, від *press преса і release повідомлення*) — інформаційний бюлетень, призначений для періодичних (неперіодичних) видань, радіомовлення і телебачення П-р публікують у пресі, коли йдеться про матеріали, виготовлені поза редакцією, отримані зі стороннього джерела у готовому вигляді (наприклад, лист читача, тексти з рекламними ознаками) П-р випускають урядові установи, з'їзди, конференції, навчальні заклади, творчі спільноти У кожному документі наведено точні назви, прізвиська, дати, цифрові матеріали, графіки тощо, йому притаманна аксіологічна та пропагандистська спрямованість П-р роздають журналістам та учасникам певного заходу, брифінгу чи прес-конференції перед його початком Дослівне використання П-р в авторському матеріалі не дозволяється

Прес-слу́жба — оперативна група працівників редакції, відряджена на місце важливих подій для забезпечення видання необхідної інформації

Пресупози́ція (лат. *praе* *префікс на позначення передування і supositio* *припущення*) — обґрунтування дії персонажа (актора), його індивідуальних можливостей у поєднанні з діалогом, сценічним ритмом, ефектом, використанням відповідної лексики

Прес-це́нтр (франц. *presse* *видання і lat centrum* *осереддя*) — тимчасовий інформаційний орган, створений на час масових заходів (конгресів, симпозіумів, конференцій тощо) До його складу входять ініціатори, які подають інформацію (тексти промов, бюлетенів), перекладач, технічні фахівці

Претекста́ (лат. *praetexta* *урочиста тога римських магистратів*) — трагедія за сюжетами

давньоримської історії із застосуванням прийомів давньогрецької драматургії, актори якої виконували свої ролі у тогах з пурпуровою облямівкою, що їх носили римські магистрати Виставу розігрували під час триумфальних заходів чи поховань Одним із перших авторів цього жанру вважається Гней Невій, автор «Кластідія», «Ромула», «Вовчиці» Його починання підтримали і розвинули Енній, Пакувій, Корнелій Бальба Існує припущення, що їхні твори були джерелом історичних описів Тита Лівія і Тацита Збереглися заголовки та фрагменти окремих П, а також текст «Октавії», призначеної більше для декламації, ніж для сценічного втілення Цей твір, у якому йдеться про лиходійства Нерона і трагічну долю його дружини Октавії, присписують Сенеці-молодшому Віднайдено й уривки трагедії «Брут» Акція

Преці́озна літе́ратура (франц. *Preciosite*, від *preciouse коштовність, lat pretiosus, з pretium цінність і lat litteratura* *буквене письмо, освіта, наука*) — стильова тенденція у письменстві XVII ст., яка виникла на межі бароко та класицизму, визначалася вишуканим стилем, химерністю лексики та синтаксису, складністю художньої форми при спрощеному змісті П л не сприймали прихильники канонізованого класицизму Поняття «П л» виникло у 1650—60 у колі преціозних та їх прихильників, поширювалось у світських салонах, серед яких найвідомішим був готель мадам Мадлен де Сюдодері, маркизи Катрин де Вивон де Рамбульє Саме слово «преціозний» стосувалося жінок у подвійному (водночас позитивному та негативному) значенні ними могли бути і добродішні панни, інтелектуалки, і маніриці, спокусниці, інтриганки Вони вносили в салони амбівалентність, багатозначність натяків, естетизм у мовленні та поведінці, світську гру, інтригу, культивували мистецтво шляхетного дозвілля, проводили різні за тематикою, зокрема й літературною, інтелектуальні бесіди Тут формувався ідеал високих чеснот, «аристократизму духу», дарованого Богом, а не пов'язаного із соціальним походженням чи іншими привілеями, зневажалися будь-які егалітарні віяння, прояви духовного провінціалізму Крім Парижа, салони діяли в Екс-ан-Провансі, Ліоні, Греноблі Преціозні товариства прагнули поєднати куртуазність і вишуканий смак, захищали концепцію любові, в якій надавали пріоритету жінці, обстоювали шлюб із рівноправними стосунками Важливіми вони вважали платонічні сердечні почуття, інтелектуальні переживання, а плотським втіхам відводили другорядне значення Іноді до гурту приймали чоловіків Хоч преціозниць не завжди займалися літературною творчістю, їх вітоснена, антитетична вульгарній Фронді, культура позначилася на письменстві Вважається, що джерелами П л є доробок Л де Гонтори-і-Арготе, Дж Маріно, Д Лял Вона вплинула на роман «Астрея» (1610) О Д'Юрфе, де ідеального коханця Селадона оточують лицарі та нимфи, мил пастухи й пастушки, друзі і весталки, на трагедії Т Корнелія, Ф Кіно Письменники (М Л де Гомбервіль, Г де Кост де Ла Кальпренед, Мадлен де Сюдодері та ін) запозичили мотиви та фабули зі спадщини античності і Давнього Сходу, перевдягаючи героїв класики в одяг XVII ст і вводячи їх в авантюрно-еротичні колізії, характерні для преціозного роману, на який вплинув неоплатонізм Такі тенденції відчутні і в поемах «Хлодвіг» Д де Сен-

Сорлена, «Цнотлива» Ж Шаллена Найповніше стильові можливості цієї тенденції розкрили поети В де Вуатюр, І де Бенсерад, Ф Буаробер та ін, які зверталися до мадригалів, сонетів, рондо, посилаючи Тексти П л привертати увагу своїм елтарним пуризмом, уникненням вульгарної лексики, застосуванням вишуканих евфемизмів, перифраз, метафор, дотепів Преціозний дискурс спричинив численні пародії «Герої з романів» Н Буало, комедія «Кумедні манірниця» Мольєра, «Словник преціозниць» К Сомеза тощо Хоча традиція П л була нетривалою, її елементи збереглися не лише у доробку Марі Мадлен де Лафайєт («Принцеса Клевська», 1678), а й у творчості письменників-просвітителів (П Мариво, Г Філдінг), навіть письменників початку ХХ ст., як-от у драмах та романах Ж Жироду

Приватна колекція — збірник української прози та есеїстики кінця ХХ ст (Л, 2002) в упорядкуванні В Габора У передмові («Слово до читача») він аргументував методологічні принципи свого видання, в якому репрезентовано твори письменників «нової хвилі», що за своїми стильовими уподобаннями відрізняються від традиційної літератури Видання презентує експериментальні наративи Ю Андруховича, Ю Винничука, В Габора, Ю Гудзя, В Єшкілева, Ю Іздрика, В Кашки, О Лішеги, К Москальця, В Медведя, В Назаренка, В Портяка, Г Прохаська, Є Пашковського, О Ульяненка та ін До творів додані докладні біобібліографічні вступи, посилання на літературу про творчість кожного автора

Приведення до абсурду (лат *reductio ab absurdo*) — прийом заперечення, що застосовується за умови, коли спростовувана теза вважається істинною Якщо виведені з неї висновки не відповідають дійсності, то й вона підлягає сумніву, адже, за правилами логіки, лише з істини можна отримати істину П д а називають судження, вживане для розкриття помилковості певного положення при виведенні з нього логічної суперечності Наприклад, теза *квадратне коло* спростовується запереченням «Квадрат має чотири кути, тому не може бути колом» Такі міркування прийнятні для логічних моделей світосприйняття, поширених у науці, а у художній літературі вони виправдані, наприклад в оксимороні П д а, на відміну від лопки, прийняте в літературі (у драмі абсурду, антиромані тощо), сприяє глибшому розкриттю суперечливих явищ із трагічною невідповідністю означуваного та означника, особливо коли вони набувають значення «порожнього знака», позбавляючи буття його іманентного сенсу

нігті вулиць дряпають воду розмови чужої
нині бачиш сам біль
і нічого крім болю та болю
це потреба забути
поволі стає тобою

твоя віра
написане кров'ю на шибці слово
і потреба збутися
птаха надії у грудях
на колінах
наче на прощанні
повзеш
спустошеним полем
і не можеш

навіть самому собі
один
перед небом та Богом
пояснити
НІЩО (Д Кубай)

Пригодницький роман (нім *Abenteuerroman*, англ. *sensational novel*, франц. *roman d'aventures*, польсь. *powieść sensacyjna*, рос. *приключенческий роман*) — метажанр, художні твори про подорожі, відкриття, сміливі наукові експерименти, авантюри або героїчні вчинки, які характеризуються гострою інтригою, заплутаними сюжетними лініями, фантастичними колізіями та напруженою фабулою Такі твори близькі до авантюрного роману та детективу, пов'язані з науковою фантастикою Зразками П р є «Острів скарбів» Р Л Стівенсона, «Одіссея капітана Блада» Р Сабатіні, «Біле ікло» Джека Лондона, «Тайпи» Г Мелвілла тощо Персонажі П р часто діють за законами «внутрішньої та зовнішньої випадковості, кохання, честі і вірності» (Г-В-Ф Гегель) в екстремальних ситуаціях Іноді вони перебувають на межі смерті і життя, можуть бути наділені гіперболізованими характеристиками Здебільшого такі твори мають щасливий фінал (*happy end*) «Господарство доктора Гальванеску», «Ще одна прекрасна катастрофа» Ю Смолича, «Майстер корабля» Ю Яновського, «Аргонавти всесвіту» В Влада та ін П р здавна був популярним, що засвідчують міф, казка, епілістичний наратив та середньовічний лицарський роман, крутийський і пікарескний роман, «Сімпліссімум» Г-Я-К Гриммельсгаузена, робінознади, пінкертонівщина, фентезі тощо У ХVIII ст виокремилися дві типи сюжетної композиції П р Перший представлений романами Т Смоллетт («Пригоди графа Фердинанда Фатома», «Пригоди Перегрин Пикля» тощо) з нанизуванням несподіваних подій, катастроф, іноді — з філософською концепцією («Кандід» Вольтера), другий — готичним романом, у якому змальовані таємничі сили, приховані за реаліями, що впливають на фантастичні події та розв'язку Значному поширенню П р у ХІХ ст сприяло захоплення романтиків географічними дослідженнями, далекими невідомими екзотичними країнами, нестримна урбанізація, науково-технічні винаходи тощо Пригода стає визначальною в романному сюжетотворенні, домінує в характерах антитетичних персонажів, що засвідчувала творчість Ф Маррієта, Т Майн Ріда, Дж Фенімора Купера, Е А По, Г Р Хаггарда, А Дюма-батька, Е Сю, Р Л Стівенсона, Г Емара, Ж Верна, Л Жаколо, Л Буссенара, Г Веллса, П Бенуа, Джека Лондона та ін Іхній історико-пригодницьким та соціально-пригодницьким романам властиві динаміка сюжету, надмір ситуативних загадок, таємниць, несподіванок, неочікуваних розв'язок, стрімкий розвиток дії, що відбувається за незвичних умов У творах окреслені протилежні персонажі викрадачі, визволителі, переслідувачі, уткачі, винахідники, злочинці та ін Практика П р вплинула на доробок В Скотта, В Гюго, О де Бальзака, Ф Достоєвського, Г Сенкевича, І Франка, К Чапека, С Лема, В Фолкнера, Е Хемінгуей, В Винниченка, Ф Дюрренматта, Кубо Абе, І Багряного, О Бердника, І Білика та ін письменників, що творили в інших жанрах В українській літературі цей жанр не став поширеним, до йо-

го можливостей звертаються М Ткачук («Гра з тиню»), В Строкань («Чорний іній») та ін

Придбання — гумористичний жанр, невеликий за обсягом твір, в основу якого покладено реальну подію, курйозний випадок із суспільного чи літературного життя, анекдот, жарт, запроваджений М Сомом Приклад із його доробку — мініатюра «Кімната сміху», де йшлося про перенасичену цитатами книгу «Діалоги» В Канівця, яку переглядали письменники у кабінеті молодого автора СПУ

[] Гуртом оце читаємо Смишніці книжки у світлі нема На кожній сторінці — розлогі цитати із Дідро і Сенеки, Овідія і Горация, Шіллера і Гете, Карла Маркса і тов Ленна Під кожною цитатою всесвітніх мудреців стоїть блискуче резюме Канівця-молодця «Я теж так думаю» Або таке «Погоджуюсь» Отож пропагую ці думки, голосно гортаю сторінки Відтак кабінет перетворився на кімнату сміху

Ось і нині, що б ви не сказали, я вам відповім «Я теж так думаю »

Прийм (*польс chwyt*) — елемент техніки конструювання художнього твору, певний композиційний, стилістичний, фонічний, ритмічний засіб тощо, призначений для увиразнення компонента нараці чи віршування, наприклад персоніфікація, авторський відступ, синестезія і т п Термін запроваджений формальною школою (ОПОЯЗ) П вносить обов'язковий для письменства елемент новизни, що полягає у концентрації ще не відомої реципієнту інформації Поняття вживається при трактуванні мистецтва як гри художнього мислення Особливого значення набуває окреслення певного П при застосуванні у сюжетіці художнього твору фантастики та гротеску, «потіку свідомості», орнаментальної, метафоричної тропки, що має традиції бароко, незвичного синтаксису та ритміки, застосовуваних футуристами Вони найчастіше вдавалися до оголення П, розробленого формальною школою Так, Б Томашевський віднаходив у ньому ознаки художньої функції, вважав, що «кожен прийом вивчається з погляду його художньої доцільності, тобто аналізується, навіщо даний прийом застосовується і який художній ефект ним досягається» Його позиція збігалася зі значенням конструктивної функції Ю Тинянова, коли йшлося про співвіднесеність кожного елемента літературного твору як системи з іншими Крім П, відкритих автором чи запроваджених у певний період, існують нормативні, як за доби класицизму чи «соцреалізму» Особливу кльшовану функцію, вони виконують у багатьох жанрах фольклору

Приказка (*нім Redensart, англ saying, польс porzekadko, рос поговорка*), або **Приповідка**, — стала фольклорна частково римована фраза, побудована за принципом аналогії, в якій подана містка, лаконічна емоційно-образна характеристика певного явища П вважається дотепним крилатим виразом («Темної ночі зорі ясний», «Не так шкода, як невігода») Вона належить до фольклорних форм малої прози, близька до прислів'я (англійські, німецькі, польські, чеські, словацькі фольклористи їх не розмежовують), але не має притаманних йому дидактичної настанови та висновків, відрізняється від нього темою, образом і формою У збірках ХІХ ст, упорядкованих І Снігирьовим, В Далем, С. Номисом, І Франком, М Федо-

ровським та ін, П не відокремлювали від прислів'я Іноді вживається його скорочена форма «Що в кого болить» вид «Що в кого болить, той про те кричить» У першому випадку думка виражена узагальнено, з прихованим натяком, у другому йдеться про конкретну ситуацію Таким прийомом скористався М Старицький, переробляючи одноактивку «На Кожум'яках» І Нечуя-Левицького і назва «За двома зайцями» утворена від прислів'я «За двома зайцями поженешся — жодного не наздоженеш» За структурою П може мати вигляд словосполучення («Пряте колесо до воза»), виявляти паремійний зв'язок із фразеологізмами, акцентуючи слабко виражені у них порівняння, вказувати на особу («Як дзига»), дію («Як мокрим рядом») чи обставину («На Миколи та й ніколи») Вживається також як оксиморон, жартливий композиційний складник казки, що передує загальному наративу, безпосередньо не пов'язаний із його основним змістом У сценічному мистецтві йдеться про ритмічно організований зачин до вистави, що має на меті зацікавити глядача

Приклад — інтертекстуальний прийом, що полягає в цитуванні або переказуванні певних фрагментів, промовистих епізодів художньої літератури чи будь-яких інших джерел, використовується для доведення або підкріплення певної думки За доби середньовіччя (ХІІ—ХV ст) П (*екземплум, від лат exemplum приклад*) називали твори релігійно-моралізаторського жанру, написані латиною, які неграмотним слухачам переказували їх рідною мовою Таким було невелике за обсягом оповідання на основі сюжетів Св Письма, хронік, апографій, легенд, анекдотів тощо, зміст якого визнавався істинним, залучався до проповідей П був одним із джерел середньовічної новели Див **Подобенство**

Прикладна лінгвістика — розділ мовознавства, який розробляє завдання, пов'язані з практичним застосуванням мови, вивчає проблеми створення й удосконалення писемності, формування систем транскрипції і стенографії, здійснює упорядкування та уніфікацію наукової термінології, досліджує процеси появи нових понять, створення штучних мов, синтезаторів мови, автоматизацію систем інформаційного пошуку, реферування перекладу тощо, а також теоретичні проблеми, які стосуються мовної діяльності

Примета — ознака, за якою предмети чи явища схожі або відмінні між собою П бувають істотними й неістотними, головними та другорядними, іманентними і випадковими, загальними й індивідуальними В усній народній творчості П має ознаки жанру, визначена як найархаїчніша оригінальна фольклорна формула-кльше з прогностичною функцією, яка постанала і спостережень над докльками, підтверджена віковим досвідом народу стосується погоди, рослинного світу, врожаю, стану людини, поведінки тварин, господарства приватного життя індивіда особливих подій (народження, весілля, смерть і т п) Переважно виражена словесною, афористичною, образною, іноді віршованою формулою, що зумовлює її належність до паремії На цьому наповняє й дослідниця Інна Пасічник, яка трактує П як двочленну структуру за формулою «якщо сталося А, то здійсниться з ним пов'язане В» і визначає такі її жанрові ознаки, як домінуюча прогностична функція, двочленна каузальна структура тексту, в якому не-

римвані компоненти поєднуються з римваними, пасивний спосіб отримання інформації, умовна відсутність адресата повідомлення. П. може мати омонімічні зв'язки з прислів'ями, «зовнішні» синонімічні варіанти із власне синонімами та антонімами. П. відомі здавен, зафіксовані передусім у фольклорі, а також у Луннику, Громнику, Молнику, Коледнику, Трепетнику та ін. заборонених церквою книгах; їх спорадично вивчали І. Сягсгір'ов, В. Даль, М. Номис, І. Франко, М. Сперанський, В. Перетц. П. представлені у третьому томі багатотомної праці П. Чубинського, у четвертій частині праці «Гуцульщина» В. Шухевича, у дослідженнях М. Зубрицького, М. Дикарева, у монографіях В. Скуратівського, М. Міщенко. Методологічні принципи збирання П. розробляли В. Василенко, О. Смоленський, внесок у її аналіз зробив російський дослідник Г. Перм'яков («Від прислів'я до казки», 1970; «До питання про структуру пареміологічного фонду», 1975). Відомі добірки жанру А. Хвилі (1936), Г. Козака («Прикметі вір, але перевір», 1992), В. Бабича, В. Федотової («Календар прикмет», 1994), В. Колодницького («Народні прикмети», 1997). М. Пазяк у першому томі тритомного видання прислів'їв та приказок «Природа. Господарська діяльність людини» (1989) використав до 640 варіантів П. переважно природничого змісту.

Примірення — наближення літературного героя до фіналу у трагічній чи комічній формі, розв'язка конфлікту.

Примітивізм (лат. *primitivus*: початковий, первісний) — антицивілізаційна тенденція у літературі (мистецтві) ХХ ст., зорієнтована на творчість давніх або сучасних народів, які перебувають на стадії первинного розвитку суспільства. П. стосується безпосереднього засвоєння природи, простих форм художнього самоздійснення через адекватні емоційні та експресивні способи вчування поза естетичними канонами. Ці тенденції виражені у творчості П. Гогена, кубістів, акмеїстів, футуристів, дадаїстів, сюрреалістів, які орієнтувалися на світосприйняття первісної людини, на низький стиль, деформацію зображення, сміхову культуру. У польській літературі ознаки П. характерні для творчості Я. Каспровича, Т. Чижевського, представників групи «Чартак».

Примітки — компонент науково-довідкового апарату видання, що може бути представлений короткими письмовими поясненнями, доповненнями, уточненнями основного тексту. Бувають П. авторські, редакторські, видавничі; вони можуть належати упорядникові, перекладачеві. Видавничі П. входять до довідкового апарату видання, здебільшого стосуються зафіксованих у тексті реалій, цитат, ремінісценцій, алюзій тощо. За розташуванням П. розмежовують на внутрішньотекстові (наведені безпосередньо за фрагментом тексту, якого вони стосуються), підрядкові (внизу сторінки), затекстові (після основного тексту чи всього видання). Підрядкові П. пов'язують із пояснювальним фрагментом основного тексту за допомогою цифрового порядкового номера або зірочок (*), а затекстові — аналогічними знаками та посиланням на сторінку, часто з повтором перед П. пояснюваного тексту. Вживаються також розгорнуті П. (зібрання творів І. Франка у 50 томах).

Примівка — лаконічний вислів. Вважається найдавнішим поетичним жанром, зафіксованим тек-

стами «Іліади» Гомера, «Махабхарати», «Едди». П. у різних народів має різні форми вираження — від простого вигук до складних віршованих утворень. Часто П. передає широку гаму переживань, мас надмір вигуків, повторів тощо, є формулою вітання, запрошення, побажання, іноді прокльону: *сідайте рядком та поговоримо ладком; з роси та води; здорові будьмо та себе не гудьмо* тощо. Іноді вона має вигляд каламбуру: *тринди-ринди коржі з маком; нехай буде гречка, аби не суперечка*. П. застосовується на початку і наприкінці казок: *жили собі дід та баба; от вам і заючка, а мені — бубликів в'язочка*.

Принцип (лат. *princīpiūm*: основа, начало) — основа певної сукупності фактів, теорії, науки; визначальне положення, вихідний пункт, передумова певної концепції або теорії. Античні мислителі розуміли це поняття як відображення первинних ознак, притаманних об'єктивному довкіллю, вважали вказівкою пізнання сутності буття. Нині розмежовують гносеологічні та онтологічні аспекти П., що розглядається як логічний вираз пізнання. Якщо йдеться про теоретичне знання, то П. означає вимогу його розгортання у систему. Поняття стосується також етичних проблем, зокрема називає внутрішню моральне переконання індивіда.

Приповідка — див.: **Пріказка**.

Природна класифікація — класифікація, в основу якої, на відміну від штучної класифікації, покладено сутнісну ознаку, що зумовлена природою досліджуванних явищ письменства. П. к. може бути розмежування художніх творів за родами, видами та жанрами або висвітлення віршових розмірів за квантитативним чи квалітативним принципом. Іноді розмежування між літературними явищами зробити важко, як у випадку з романом, що мав різні характеристики упродовж своєї еволюції від лицарського до реалістичного, модифікувався в межах відповідного стилю.

Природний наратів (англ. *narrative*: оповідь, розповідь) — розповідь у повсякденному комунікативному полі, яка формується спонтанно, без попередньої підготовки, відрізняється від спеціально сконструйованих наративів, структурованих історій, поширених у творчій практиці письменства.

Присвята (нім. *Widmung, Zueignung, Dedikation*, англ. *dedication*, франц. *dédicace, envoi*, рос. *посвящение*) — текст на авторському примірнику, в якому твір символічно дарується або присвячується певній особі, колективу, явищу природи, історичній події. Див.: **Посвята**.

Прислів'я (нім. *Sprichwort*, англ. *proverb*, франц. *proverbe*, польс. *przysłowie*, рос. *пословица*) — стійка фольклорна формула, синтаксично завершена, ритмічно та фонічно організована, яка вживається у мовленні на підставі аналогії, містить лаконічну образно-емоційну характеристику певного явища, життєвого досвіду, конкретної ситуації. П. близьке до приказки, типологічно споріднене з афоризмом, гномом, сентенцією, крилатими словами, поширене у вигляді дотепного, синтаксично викінченого, семантично замкнутого судження, подас етичну та естетичну оцінку, містить повчальне узагальнення, характеризується багатою образністю, метафоричністю, здебільшого римване: «*Що написано пером, того не виволочеш і волом*». П. побудовані за принципом симетричного, гармонійного синтаксичного і смисло-

вого паралелізму (*Яка хата, такий тин, / Який батько, такий син*) або протиставлення («*Смишки з чужою лемшики, / Сам наколоти та й реготи*»), що зумовлює композиційний поділ судження на ритмічно співмірні частини. Все П не має переносного значення, але акцентує на образності компонентів. При цьому використовується іронія («*Не вмер Данило, так галушкою вдавило*»), оксиморон («*На городі бузина, а в Києві дядько*»), гіпербола («*Тупий ніж, що й кисело не вріже*») тощо. П вважається найдавнішим жанром малої фольклорної прози, яку використовували багато письменників, бо, за спостереженням М. Гоголя, у них, як ніде, найповніше відображена «багатовічна повнота розуму нашого». Більшість П має автохтонне походження («*Висипався Хміль із миха, / Та й наробив ляхам лиха*»). Однак деякі з них стають зрозумілими при паремологічному з'ясування. Наприклад, П «*Вискочив, як Пилип з конопель*» запозичене із польської мови, де *fillip* на мисливському жаргоні означало «заєць». П були об'єктом наукового аналізу В. Дяля, М. Номиса, І. Франка, І. Тимошенка, О. Потебні, їх вивчали також М. Пазяк, В. Мокієнко та ін. П поширені у Біблії, Корані, Панчатантрі, їх записували Аристотель, Еразм Роттердамський («*Adagia*», 1500). Вони часто використовуються у художній літературі у назвах творів («*Добре роби, добре й буде*» Г. Квітки-Основ'яненка, «*Доки сонце зійде, роса очі виить*» М. Кропивницького), у самих творах, зокрема у байках Л. Глбова («*Вовк і Кіт*» «*Що, братику, посіяв, те й пожнеш!*»), у драмах К. Ванченка («*Козацькі прагиди*»), Г. Добросока («*Коліскова для Лесі*»), О. Ірванця («*Електричка на Великдень*»).

Пріспів (нім. *Refrain*, англ. та франц. *refrain*, польс. *przypiewka*, рос. *припев*), або **Рефрэн**, — композиційний прийом, частина пісні, яка повторюється наприкінці куплета (інколи двічі) або після нього, має незмінний текст, що за ритмом відрізняється від основного, сприяє чіткому строфічному членуванню твору, посилює його словесно-мелодичну виразність та мнемонічні можливості. Найчастіше після сольного заспіву вживається хоровий П, який буває зовнішнім (нерозгорнуті рефрени-кличі, як у веснянках) або жнивним пісням, розгорнуті музичні та слухові та внутрішнім (прості, як у колядках, та складні, як у купальських та весільних піснях). Деякі П набули сталого вигляду, як-от «*Щедрий вечір! Добрий вечір!*» у щедривах. З народної пісні П потрапив у поезію завдяки епшталамам Катутла, середньовічним піснеспівам, використаним у ліриці П. Ж. Беранже, стилізаціях Дж. Р. Кіплінга, практиці авторів літературної пісні тощо. За принципом рефрену розбудовані такі віршові форми, як французька балада, тріолет, рондо, рондель і т. п. Проблемам П присвячені наукові студії О. Дея, С. Грици.

Присяга — клятва, урочиста обіцянка перед Богом і людьми. Часто П називають божбою «*Бий мене сила Божжа*», «*Щоб мене грим побив*», «*Ти божися, присягайся, не покину я тебе*» тощо. Воляки, як засвідчує *Повість минулих літ*, клялися «за руським звичаєм» збросою і Перуном. Порушення П завжди вважалось непростимим гріхом.

«Притгврад-расо» («*Пісня про Притгврад-джа*») — героїко-епічна поема, створена мовою гнді, приписувана Чанду Бардаї (1126—92). Деякі дослідники відносять пам'ятку до середньовічних поем

XIII ст., вивонених пафосом боротьби, спрямованих проти чужинських завоювників. Твір присвячений життєвому шляху, героїчними подвигами царя Притгвраджа, містить фантастичні події, інтертекстуальні елементи з міфів та фольклору. Розмір твору — до 100 000 строф, які часто накладали одна на одну і перенакшували пзніші виконавці, що ускладнює визначення першого варіанта.

Притча (нім. *Parabel*, англ. *parable*, франц. *parabole*, польс. *przypowieść*) — невелика за обсягом, максимально типізована, повчальна алегорична оповідь, побудована за принципом аналогії, в якій подвійна фабула підпорядкована моралізаційній частині твору. Може мати прозову, віршову чи драматичну форму. П розкриває важливі етичні, естетичні, філософські настанови, має символічний підтекст. У П, пов'язаних із писемною, релігійною традицією, зосереджена певна дидактична, наперед задана ідея, виражена у схематизованій архетипній, не здатній до автономного існування фабулі та образах, засвідчених найдавнішими пам'ятками писемності («*Панчатантра*»), її ірано-арабська переробка «*Каліла і Дімна*», «*Квітник духовний*», «*Історія семи мудреців*», «*Велике зерцало*», «*Римські дяння*» тощо. О. Потебня («*Із лекцій з теорії словесності*»), наводячи як приклад сюжет про ластівку з «*Богослів'я*» Іоанна Дамаскіна, вважав, що у давньослов'янському варіанті П можна назвати байкою. Тривалий час ці терміни отожднювалися. Так, російський поет О. Сумароков називав П свої байки (збірка «*Притчі*», 1762). П не допускає сюжетного розвитку, може редукуватися до звичайного порівняння при збереженні символічної наповненості, тяжіє до глибинної премудрості, позначена алегоричною тропікою, природа у творі згадується побложно, для відбувається без декорацій, персонажі не індивідуалізовані, авторська думка, висновок, мораль, ідея не сформульовані. Сутність П зводиться до відповіді на питання, як слід чинити у певній ситуації. Будучи інтелектуальною та експресивною, вона розкриває свої жанрові можливості не через повноту зображення, виструнченість форми, а шляхом безпосереднього вираження, проникливої інтонації. П інколи асоціюють із параболою, що має розгорнуту інтерпретацію, схожу композицію, чітко розмежувати їх важко. Думка у творах цих жанрів рухається, ніби кривою лінією, починається і завершується одним предметом, а посередині немовби наближається до іншого предмета. Т. Приходько вбачає у П «односпрямований другий план», що відрізняє її від спрямованої до символу параболи або зосередженої на односторонній знакомості алегорії. П еволюціонувала від міфу до казки й аполога, тісно пов'язана з іншими жанрами. Здавна поширилися такі різновиди П сюжетно-алегоричний («*Про душу і тіло*», «*Про евшан*»), афористичний («*Премудрість Ісуса, сина Сирахового*», «*Мудрість Менандра Мудрого*»), прислів'я («*Притчі, або прислів'я, Всенародні за абеткою*»), загадки («*Про тіло людське*»). Часто П називають філософсько-узагальненою думкою, для пояснення якої добирається відповідний приклад. Такий текст може вживатися без будь-якого прикладу, як часто це спостерігається у Св. Письмі (зокрема, П про робітників, найнятих на виноградник), застосовується для вираження духовних настанов у алегоричній формі, як-от сирийське «*Повчання Акхара*» або Приповідки

(машалим) Соломона, що разом із Псалтирем були популярними за киеворуської доби, коли поширювалися рукописні збірники на зразок «Зологоуста», «Пчолни», «Ізмарагда» тощо Так, П про слпця і хромця стала основою «Притчи про людську душу та тіло» Кирила Турівського, П про чоловіка, який продав своїх дітей, віднаходиться у «Молнии Данила Заточеника» Використовувалися П і в бароковій літературі, як-от у «Мечі духовному» (1666) Лазаря Барановича («Про посадження винограду», «Про обдарування талантами», «Про блудного сина» тощо), у «Вінці Христовому» (1688) Antonia Радивиловського («Про обдарування талантами», «Про багатого і Лазаря» і т. п.), у трактаті «Книжечка, поименована Silenus Alcibiadis, тобто Ікона Алквіадська (Ізраільський змії)», «Притча Слпий та Зрячий» з діалогу «Потоп змії», «Притча, названа Еродий» з твору «Благородний Еродий» Григорія Сковороди тощо Особливо популярною була П «Повість про Варлаама та Йоасафа», що стала об'єктом дослідження І Франка, вплинула на його творчість, зокрема на збірку «Мій Ізмарагд» (1898) «Притча про життя», «Притча про вдячність», «Притча про радість і смуток» тощо Водночас у його доробку трапляються вставні П, наприклад у поемі «Панські жарти» (про батька і трьох синів), «По-людськи» (про побожного шинкаря Майлеха), «На Святоюрський гори» (про вужа в домі) і т. д. П про павука наявна у поемі «Роберт Брюс, король шотландський» Леси Українки У XIX ст до П зверталися П Кулш («Орися»), І Нечуй-Левицький («Рибалка Панас Круть»), а також Г Квитка-Осноров'яненко, П Билецький-Носенко, Л Боровиковський та ін Т Шевченко відобразив П про блудного сина у серії своїх малюнків У новітній європейській літературі П стала одним із засобів вираження морально-філософських роздумів письменника, нерідко протилежних до загальноприйнятих, панівних у спільноті, характеризувала гостроту головної думки, позначаючись на різності та експресивності оповіді Вона використовується передусім як художній засіб, який у творі виконує роль типізовано-абстрагованого висловлення через подібне, наочне, відоме При цьому авторська ідея не оформлювалася у систему образів Іноді у П вкладали тонкий підтекст, особливо актуальний для українських письменників радянської доби, наприклад у поезії «Ліхтарик» В Мисика

Розказують, що якоесь уночі
Слпий додому йшов та й, ідучи,
Ліхтариком присвічував До нього
Хтось обізвась «Навшдо для слплого
Ліхтар у темряві?» — «Ліхтарик цей
Я для видющих засвітив очей,
Щоб цлими у мороку нічному
Свій глек і воду донести додому»

П може набувати особистісного змісту, як у доробку Д Павличка «Притча про любов», «Притча про сміх» або «Притча про щасливого мученика» У ній зазвичай не зображують, а повідомляють певну ідею, застосовуючи як основу наративу принцип параболи оповіді немовби віддається від даного часопростору і, рухаючись по кривій семантичного поля, повертається навпаки, висвітлюючи філософсько-естетичний аспект художнього осмислення (Б Брехт, Ж П Сартр, А Камю, Ж Ануй, Г Марсель, Г Гессе, Кобо Абе, Аку-

тагава Рюноске, Ч Айтматов та ін) Такий тип П характерний і для творчості представників магічного роману та «хімерної прози» Особливо притаманна вона доробку Вал Шевчука («На полі смиренному», «Око прірви» тощо) Привертає увагу модифікація жанру в доробку цього прозака, зокрема відомої П про блудного сина (Євангеліє від Луки, 25 11—32), використаної Іваном Вишневським («Позорище мисленне»), бароковим поетом Іллею Бачинським («Піснь світська»), Григорієм Сковородою («Фабула»), позначено на творчості Івана Котляревського («Енеїда») та ін

Притчевість — сукупність поетичних засобів літературного образотворення, яка має на меті максимальну типізацію персонажів, їх абстрагування за збереження наочності П завжди актуалізує моральні, соціальні, філософські та ін проблеми, але не подає однозначної розв'язки наративу, остаточних присудів

Прихований автор — див **Імпліцитний автор**.

Прихований наратор — див **Імпліцитний наратор**.

Прихований читач — див **Імпліцитний читач**.

Пришвидшений розвиток літератури — заходи, спрямовані на стимулювання розвитку певного національного письменства, що внаслідок несприятливих історичних обставин розвивалося поза контекстом магстрального літературного процесу П р л зумовлює накладання однієї його стадії на іншу, за якого певні напрями не проходять усіх етапів свого розвитку Так, за спостереженням Д Чижевського, класицизм в українській літературі виявився неповним, запізнілим, недиференційованим, однак фрагментарно відбувся Найяскравішим прикладом П р л є поболгарювання, досліджене Г Гачевим ще у 30-ті XIX ст у болгарській літературі поширювалися життя, а вже наприкінці століття виник національний варіант модернізму, отже, болгарське письменство за короткий період пододало той шлях, який французьке чи англійське проходило протягом століть П р л притаманний і чеському письменству, що завдяки енергії будителів швидко досягло рівня розвитку західноєвропейських літератур

Пріамель (лат *praetambulus* той, що передус) — жанр середньовічної німецької поезії (XII—XVI ст), різновид дидактичної гноми з несподіваним фіналом П притаманна нюрнберзькому поету Гансу Розенблоту та Гансу Фольцу

Пріапей (лат *praepeus*) — розмежоване цезурою поєднання гліконя та ферекратія, застосовуване в античному віршуванні До П вдавалися Сапфо, Анакреонт, але термін почав уживатися з II ст до н. е., коли поширилася пріапей

Пріапейя (лат *praepea*) — лаконічні соромцькі вірші грубо-жартівливого змісту, названі за іменем Пріапейя — античного двофалосного божества плідності, садів, полів, отар, чуттєвих насолод, культ якого поширювався з V ст до н. е. Віршовані написи на його статуях невдовзі поширилися й на амулети та інші предмети, а з III ст до н. е. — і на літературу Зберігся анонімний збірник «Пріапейські вірші» (87 творів), серед яких віднаходяться тексти Тибулла та Вергілія До цього жанру зверталися також Горацій, Катулл, Маршалл Досвід античних поетів запозичили письменники Ренесансу і постренесансу («Монахопорномахія» С Лемпуса, 1540, «Ода Пріапу» А Пірона, 1753), використав у «Римських елегіях» та «Вене-

ційських епіграмах» Й-В Гете Особливо розвивав традиції жанру російський поет І Барков, автор соромощкої «Дівочої грашки», якому приписували також поему «Лука Мудшцев» Його доробок вплинув на творчість О Пушкіна («Тінь Биркова», поема «Сашка»), О Полежава, М Лермонтова

«Про того, хто бачив усє...» — аккадський епос про Гільгамеша, або Вільгамеса, зафіксований клинописним письмом у VIII ст до н е (за припущенням М Москаленка, складений у межах XXII—XXI ст до н е Так називається його третя «ніневійська» версія, поширювана на основі «давньовавильонської») («Великий він поміж чоловіками », за списками XVIII—XVII ст до н е) та «периферійної» (три фрагменти XV—XIV ст до н е) Пам'ятка містить чотири інтертекстуальні групи знайдені в місті Ашшурі фрагменти (прибл IX ст до н е), близько 100 епизодів, що зберігалися в бібліотеці асирійського царя Ашшурбанапала в Ніневі, учнівська копія двох таблиць з міста Хузиріни, кілька невеликих фрагментів з Урука (очевидно, VI ст до н е) Йдеться про чотири автономні пісні «Енкіада» (оповідь про побратима Гільгамеша — смертного Енкіду, який розвинувся від дикуна до людини), похід проти Хумбаби, епизод з Іштар та битва з біком, подорож Гільгамеша у пошуках безсмертя «Ніневійська» версія пов'язана також із шумерською героїко-міфологічною поемою «Гільгамеш і Гора Безсмертного», міфічним епосом («Ходіння Іштар у потойбіччя»), дидактичною літературою, зокрема із описом потопу (таблиця XI) Вона була нібито записана від урукського ворожбитя Син-ліке-унніни наприкінці II тис до н е, пізніше перероблена асирійським жерцем Набу-зукуп-кену (VIII ст до н е), який, очевидно, розподілив текст на одинадцять таблиць (пісень), приєднавши до них дванадцять «Гільгамеш і дерево хулуппу» («В предвічні дні, в безкінечні дні») Пам'ятка написана тоничним віршем Хоча в її основі наявні різні міфи, вона має струнку композицію, розкриває колізії людської долі на рівні цілсного літературного твору та метафізичного світосприйняття У аккадському варіанті змінено трактування головного героя Так, для шумерця Гільгамеш був сином міфічного персонажа Лугальбанди (або духа лллу) та богині Нінсун, напівбиком-напівлюдиною, захисником від демонів, пов'язаний з богом Сонця (Шамашем), він як суддя підземного світу мандрує нічним шляхом небесного божества — потойбіччя У «ніневійській» версії ці уявлення ще зберігаються, але Гільгамеш уже став культурним геросм, який розвивається, мужніє, розуміючи трагедію Енкіду, перестає бути тираном, намагається знайти істину Особливо детально в епічній поемі представлена проблема марноги людського життя, страждань та неминучої смерті Гільгамеш намагається уникнути смерті за допомогою Утнапшти, який врятувався від потопу, та перевізника Уршанабі дістає з глибокої криниці квітку молодості (безсмертя), але її викрадає змія Незважаючи на невдачу, опинившись перед екзистенційним вибором, головний герой не втрачає гідності У літературі стародавнього світу «ніневійській» версії аккадського епосу про Гільгамеша за гуманістичною проблематикою відповідають лише деякі твори (єгипетська «Бесіда розчарованого з душею», вавилонська поема «Про невинного страдника», давньоєврейська «Книга Йова»)

Драматична доля Гільгамеша привертала увагу давньоєврейського письменника Елана, сирийця Теодора бар-Коная Серед клинописних таблиць Британського музею пам'ятку виявив (1872) і започаткував вивчення асиріолог Д Сміт Фундаментальне дослідження здійснив (1900) П Енсен Він з'ясував композиційну послдовність розташування певних фрагментів, яких налічувалося близько ста Видання текстів аккадського епосу здійснили П Хаупт (1884—90) та Р Кембелл-Томпсон (1930) Готуються повніші публікації, які б ураховували пізніше знайдені фрагменти, а також дискусійну реконструкцію IV, V, VII, VIII таблиць Переклад пам'ятки на українську мову здійснив М Москаленко («На риках Вавилонських З найдавнішої літератури Шумеру, Вавилону, Палестини», 1991)

Проаіретичний код — код (голос), що забезпечує структурування певного наративу або його сегмента як низку послдовних подій, що можуть самостійно поєднуватись у місткіші послдовності, регулює розгортання або згортання дій, формус перебіг фабули Будь-який фрагмент розповіді може набути семантичного наповнення завдяки П к, коли він вводить складники первинної наративної ситуації у перспективу розповіді, інформує про діяльність, спрямовану на фабульні модифікації або фіксує елементи мнливих подій

Проблема (грец *problēma задача*) — складне теоретичне чи практичне питання, що потребує нагального ретельного вивчення, аналізу, розв'язання П виникає за суперечливими ситуації, коли існує кілька неузгоджених позицій, що потребують створення теорії чи концепції задля адекватного їх розуміння і тлумачення Найраншою відомою світової інтелектуальної думці була П, виражена сократівським питанням «що таке?» І доповнили платонівські «хто?», «де?», «коли?», «в якому разі?», «скільки?», «з якого погляду?» Визначення їх належності до істинного чи хибного ускладнюється при віднесенні безпосередньо до П, що стала об'єктом філософії І Канта («Критика чистого розуму»), який дійшов висновку, що об'єкти Ідеї на зразок Бога, Душі чи Світу не мають відповіді, тому що розташовані поза досвідом А Бергсон («Творча еволюція») запропонував відмінне бачення хибних П, чимало яких започатковані поняттям «негація» (заперечення), як у питанні «чому буде ліпше щось аніж ніщо?», де уявляється Ніщо, утворене після заперечення більшого Чогось На підставі таких глухих кутів Л Вітгенштайн «усунув» філософію, що, на його думку, мала справу з «люзорними речами, задля граматики мови, здатної доводити хибні П При перегляді європейського метафізичного мислення М Гайдеггер аналізував питання «Що таке Буття та яка його відмінність від буттів?» Ступово філософі дійшли висновку, що вихід із скрутною ситуації прихований не на рівні розв'язань та відповідей, а в осмисленні самих П Такі пошуки інтелектуальної думки вплинули на письменство Часто «високу» «серйозну» літературу називають проблемною Іноді до цієї категорії відносять також белетристику, глибокий зміст у деяких творах якої іноді не відповідає позбавлений художності форми Історії письменства відомі також періоди з відсутністю П у художніх творах, передусім у міфі та героїчному епосі

Проблема демаркації (грец *problēma задача і франц. demarcation. розмежування*) — проблема

знаходження критерію розмежування наукового і наукового знання Термін запровадив К Р Поппер у полеміці з логічними емпіриками, які намагалися розв'язати П д на підставі верифікації На думку філософа, критерій демаркації не застосовується для висвітлення обґрунтованості, істинності чи хибності певного знання, а вказує лише на належність цього знання до емпіричної науки У межах обстоюваного ним критичного раціоналізму таким критерієм може бути принцип фальсифікації, на тлі якої можна шукати істину (за контрастом) П д актуальна також при порівнянні літературної критики з літературознавством та історією літератури

Проблематика (грец. *problēma· задача*) — сукупність накопичених питань, що потребують нагального дослідження та розв'язання Поняття «літературна П» стосується передусім ідейно-тематичних аспектів художньої творчості, тому не завжди зведене до соціальних, національних, моральних, психологічних, екологічних, онтологічних, екзистенціальних чинників, інколи передачає задоволення розважальних потреб, зазвичай стосується естетичних критеріїв Абстрагована від літератури, П набуває вигляду нормативних, часто ідеологічних інструкцій, якими зловживали соціальна, а також вульгарно-соціологічна критика Переважно П спрямована на ідейне осмислення характерів, зображуваних у творі, з огляду на евітоглядні засади автора

Проблемна ситуація (грец. *problēma задача* і франц. *situation, від лат. situs становлице*) — ситуація, опанування якої пов'язане з віднаходженням і застосуванням нових знань та способів дій П об'єктивним аспектом є суперечність між складністю, що потребує подолання, та браком відповідних засобів для досягнення очікуваної мети, а суб'єктивним аспектом — усвідомлення індивідом такої суперечності, застосування ним адекватних дій

Проблемна стаття (грец. *problēma задача*), або **Постановча стаття**, — різновид статті, присвяченої злободенним подіям, що характеризується переконливою логікою викладу, полемікою з можливими опонентами

Проблемний нарис (грец. *problēma задача*) — різновид нарису, в якому гостро порушуються, розкриваються важливі національні, соціальні, політичні, екологічні літературні питання, використовується наукова аргументація, емоційний виклад, застосовується образна система, наративно-композиційна структура, запозичена з літератури

Проблемний репортаж (грец. *problēma задача* і франц. *reportage, від англ. report повідомляти*), або **Організований репортаж**, — різновид радіо-, телерепортажу безпосередньо з місця певної події

Пробні примірники — відбитки створеного видання, призначені для визначення остаточної готовності поліграфічної форми до випуску тиражу

«Пробудження» — різножанровий альманах, в якому вміщено твори молодих авторів (К, 2004) — 76 учасників та переможців конкурсу для наймолодших митців «Любів Україну» Деякі з них уже мають свої перші збірки Упорядником є Л Талалай, автором післямови — В Базилевський

Провансальська поезія (нім. *provanzalsische Dichtung, англ. provençal verse forms, франц. poesie provençal, poesie occitane*) — поезія провансальської

мовою, пов'язана з іншими західноєвропейськими літературами середньовіччя, на які справила значний вплив Сформована на землях Лангедака чи Аквітани, названих Провансом, характеризувалася відмінною мовою, «незрозумілою для французів» (Б Ярхо) У ній відображені висока культура, елітарні звичаї, толерантні стосунки між людьми Розвитку П п властиві три етапи Х ст — формування, XI—XIII ст — розквіт, XIV—XV ст — занепад Ранні п вияви віднаходять у латинських документах IX—X ст Першими збереженими пам'ятками писемності були фрагменти поеми «Боецій» (прибл 1000), «Пісня про Св Віру Аженську» (XI ст) Наприкінці XI ст поширилася лірика трубадурів, починаючи від аквітанського володаря Гільєма IX (1071—1126), яка в XII ст сягнула розквіту, характеризувалася єдиними літературними нормами У той час склалася лицарська культура з відповідною системою етикету, свят, лицарських турнірів, пов'язаних із життям замків і міст Антична спадщина мало вплинула на куртуазну літературу Провансу Головними її джерелами були фольклор, традиція іспано-арабської, зокрема андалузської, лірики Трубадури у своїх творах поєднували релігійні мотиви із світськими, оспівування Богородиці продовжували в образі Дами серця, часто дружини сеньйора, що поступово набула культових ознак Якщо у творах Джауфре Рюделя (середина XII ст) шлося про далеку і неприступну жінку, то Маркабрюн (XII ст), Гаусельм Файдт (межа XII—XIII ст) безпосередньо виражали сердечні переживання Пристрасні еротичні зізнання були притаманні творам Рембаута де Вакейраса, Арнаута де Марейля Нижні шляхетні почуття характеризували поезію Бернарта де Вентадур (1150—70) У доробку трубадурів висвітлювалися також хрестові походи чи збройні змагання між нововладцями, з'являлися політичні інвективи, поширені під час альбгойських воєн (1209—29), гостра антипапська сатира (Гільєм Фігейра, Пейре Карденаль) Лірика трубадурів сприяла формуванню системи вишуканих поетичних форм (альба, пасторела, сирвента, тенсона, плач) із гнучкою строфікою та досконалою метрикою Вона тяжила або до глибокої, закованої метафори (Арнаут Данель, Рембаут Оранзький), або до смислової випрозованості, як у Граута де Борнейля Після нещасливих для Провансу альбгойських воєн поезія трубадурів, чимало яких переселилися в інші міста, зазнала кризи, у ній посилюлися напівлегендарні життєписи трубадурів, популярні у Європі, як і уроки куртуазності, зафіксовані у творах Арнаута де Марейля, у «Бреварії любові» Матфре Ерменгаута Були відомими й теоретичні узагальнення досвіду П п «Наука поезії» (XIII ст) Раймона Відалья де Безалья, «Закопи любові» (XIV ст) Гільєма Моліньє, що стали першими літературознавчими та лінгвістичними працями, на які спиралася пізніша поетика Епосу провансальською мовою майже не збереглось, за винятком фрагментів епічних поем «Жерар Русільйонський» (XII ст), близького до Артурівського циклу роману «Джауфре» (прибл 1225), роману звичай «Фламенка» (кінець XIII ст), віршованої новели, часто із сатиричним забарвленням, як-от «Оповіді папуги» Арнаута де Каркассеса (XII ст) Інтерес до П п поновився у XVI ст, коли вийшло друком зведення біографій трубадурів (1575), зроблене Ж Нос-

традамусом, та в період романтизму, коли ґрунтовна праця Ф Ж Ренуара зумовила низку досліджень Ж Анґлада, А Жанура, К Барча, В Шишмарьова та ін За інерцією провансальською мовою, яка втратила актуальність, написав кілька віршів С Дю Барґас (1544—90), тоді як його крайні наслідували престижне письменство Парижа І спробували відновити А Фабр д'Ольве (1768—1825), О Тандон, Ж Азає та ін Ф Містраль (1830—1914) очолив рух фелібрів (П Джейра, А Матє, Т Обанель та ін), намагався запровадити провансальську мову у школі та дільовдстві, подолати діалектну дифузію Цю проблему вивчали А Арена, А Доде, Е Ростан, але П п вивилася невідроджуваною, з'являлася лише у двомовному варіанті А Шамсона, Ж Б Шеза чи Ж С Понса, в історичних дослідженнях Р Неллі, Ш Кампру та ін П п мала багато спільних ознак з українською поезією, однак інтерес до неї в українських дослідників з'явився лише у ХХ ст В упорядкованій Б Гринченком антології «Досвітні вогні» було надруковано фрагмент драми «Принцеса Мрія» Едмунда Ростана у перекладі А Кримського Пізніше Юрій Клен написав цикл «Прованс», що складається з чотирьох сонетів «Бернар де Вентадур», «Бертран де Борн», «Жофруа Рюдель» (французька транскрипція), «Жофруа Рюдель Мелсанді» Першим перекладачем творів провансальських поетів Джуафре Рюделя, Маркабрюна, Бернара де Вентадорна, Бертрана де Борна, Пейре Відаля на українську мову був М Терещенко (Сузір'я французької поезії — К, 1971 — Т 1)

Провіденціалізм (*лат. providentia передбачення, провідиння*) — теологічне розуміння світу, пойдій у ньому як вияву волі Бога Земне життя постає як арена запеклої боротьби добра і зла, сакрального і профанного, що ставить перед конкретним індивідом проблему вибору спасіння або загибель душі При цьому історію розглядають як діяння Бога через людей, надають їй лінійного спрямування від створення світу до Страшного суду Питання П вивчали богослови та науковці (Л Ранке, Ж Мартен, А Нібур, А Дж Тойнбі та ін), відображали у творах письменства пафос П притаманий, зокрема, романам «Жовтий князь» В Баркі, «Щоденний жезл» Є Пашковського

Провіденція — див **Профетизм**.

Провінціалізм (*лат. provincialis провінційний*) — фонетичний, лексичний, синтаксичний елемент, що не відповідає нормативам загальноживаної мови, може бути кваліфікований як діалектизм У літературі П називають явища, які відрізняються від її магістрального розвитку, видаються застарілими, грубуватими, неадекватними Як синонім П іноді вживається поняття «хуторянство»

Провокаційне (*лат. provocatio виклик*) **літературознавство** — методологія, що передбачає застосування літературознавцем епітажних дій і прийомів задля підбурювання літературної громадськості, виведення її зі стану стабільності, спонукає до критичного перегляду традиційних нормативів та естетичних цінностей Така потреба у письменстві існувала завжди і може бути виправдана за дотримання принципів об'єктивного історизму та еристики, без домагань на істину в останній інстанції Однак П л стає сумнівним у випадку застосування будь-яких засобів для досягнення мети Найчастіше при цьому художні явища розглядають у невластивому йому

аспекті, деформуючи його структуру, жанрово-стильові особливості Це, зокрема, характерно для літературознавчих студій Ю Шереха, який оголосив київських «неокласиків» неокласицистами, що спричинило аналіз творчості М Зерова, лірики М Драй-Хмари, П Филиповича з неадекватних позицій, а також незнання Юрія Клена як поета Особливо тенденційним та упередженим П л видається, коли дослідник виходить із позалітературних чинників оцінювання, як, наприклад, В Белінський, який не вважав Т Шевченка поетом через те, що той не писав поезій російською мовою Здебільшого в таких випадках прихильники П л, порушуючи принципи еристики, надають своїм міркуванням безапеляційного характеру Зазвичай вони тяжіють до конфронтації, до протиставлення фактів художньої дійсності, багатодією розмаїття, що досягається через принцип зіставлення її суперечливих компонентів Інколи П л базується на неминучих у літературознавчому дослідженні сумнівах, які ефективно спрацьовують при розкритті літературних містифікацій, що потребують верифікування, як у випадках із поемами Гомера чи «Словом о полку Ігоревім» У практиці П л наявні подвійні стандарти, за якими іноді приховані позалітературні інтереси П л втрачало сенс в епітажах авангардистів, схильних до нігілістичних випадів проти класики, набувало хворобливої, навіть репресивної тенденційності у «соцреалізмі», нині підхоплюється ризомними хвилями нефінальної гри постмодернізму

Провокаційний репортаж (*лат. provocatio виклик і франц. Reportage, від англ. report повідомляти*) — різновид прямого радіо-, телерепортажу, коли репортер спонукає присутніх до розгортання продуманого ним або замовленого йому сценарію, залучає їх до інтриги

Прогібіта (*лат. prohibitio недопущення, заборона*) — книга, замовлена читачем у бібліотечному фонді, але не подана йому без спеціального на не дозволу

Програма (*лат. programma розпорядження, оголошення*) — наперед продуманий план творчої роботи Друкований путівник для вистав, авторських вечорів, концерту тощо, де фіксується послідовний перелік дій чи номерів, зазначені дійові особи, виконавці, режисер, диригент та ін Може вживатися також у вигляді літературного викладу теми або сюжету інструментального музичного твору П також стосується діяльності певного літературного угруповання, школи, покоління, іноді має вигляд маніфесту

Прогрєс (*лат. progressus рух уперед, розвиток*), або **Пбступ**, — за традиційним уявленням, поступальний лінійний розвиток, перехід від нижчої стадії розвитку до вищої, досконалішої Рух в іншому напрямку вважається регресом В основу П, на думку його прихильників, покладено уявлення про безперервне нагромадження інформації, посилення організації та самоорганізації спільнот, їх саморегулювання, очікування якого пов'язують із розвитком НТР, яка дасть змогу створити певний рівень комфорту, сприяє подоланню часопростору тощо, але не впливає на моральні, гуманістичні аспекти особистості людини Поняття «П» слід обачно застосовувати у мистецтві і літературі, де відбувається креативний процес, засвідчуваний змаганням та зміною

різних шкль, стилів, естетичних смаків тощо не по висхідній лінії, а вглиб духовного світу. При цьому накопичується досвід художньої творчості, формуються протистояння традиції та новаторства, однак неісторично, невивиправдано вважати, наприклад, творчість В. Шекспіра поступом порівняно з драматургією Есхіла чи Калдаси.

Прогресивне доведення — перебіг міркувань від засновків до наслідків, що має два різновиди від загального положення до думки як наслідку, що доводиться, і від положення, що доводиться, до фактів як його логічних наслідків та здатності їх стверджувати попереднє.

Продіорґоза (грец. *pro* наперед і *diorthōsis* приведення до ладу, виправлення) — стилістична фігура, яка застосовується у тому випадку, коли автор (нарагатор) перед висловленням чогось неприємного, різкого прагне психологічно підготувати реципієнта (нарагатора). Термін Феофана Прокоповича Зразком П є фраза «Хоч я відчуваю, що говоритиму про це з гротою, проте скажу []».

Продбвжувані видання — збірники, які виходять постійно і впродовж тривалого періоду, мають спільний заголовок, послідовно нумеровані випуски, але, на відміну від журналів, не періодичні, не поширюються через передплату. До такого типу видань належать вісники вищих шкіл, науково-дослідних установ, бюлетені товариств тощо.

Продукційна література (польс. *produkcyjna literatura*) — імітаційні різножанрові тексти на виробничу тему, створені за вимогами «соцреалізму». Термін «П л» запроваджений на теренах польського письменства у 1949.

Проекція (лат. *projectio* викидання) — автоматичний процес, за яким ознаки несвідомого, притаманні певному індивіду, сприймаються ним як наявні в інших людей, світ видається людині таким, яким вона його бачить. Тому вона переносить суб'єктивні внутрішні образи на довкілля, не завжди здатна сприймати свої помилки і часто приписує їх опонентам. К.-Г. Юнг розглядає П як процес дисиміляції, коли світосприйняття суб'єкта вглиблюється в об'єкт, вказує на спонтанний прояв рецепції. Водночас об'єкти (опоненти) можуть не визнавати сторонніх, невластивих їм рис, вдаватися до контр-проекцій П на особистісному рівні спрямовується індивідом на осіб своєї статі, на колективному — призводить до етнічних та соціальних конфронтацій. При власне психоаналітичному практикуванні вона стосується перенесення. Спостерігається прагнення ліквідувати П, зумовлене нереалізованими сподіваннями, які супроводжує сильний афект, шок. На противагу такій тенденції використовують активну П, виражену емпатією. Найпомітнішою видається П у прозових творах Т. Осьмачки, зокрема у повістях «План до двору», «Ротонда душогубців».

Проба (лат. *prosa oratio* проста мова) — мовлення, впорядковане за законами логіки, граматики, риторики. Термін «П» вживається і на означення літературного твору, що має невиршований вигляд П поряд із поезією і драмою розглядають як один із трьох основних типів літературної творчості, що має специфічну форму і зміст. Переважно П реалізується у малих (новела, оповідання, гумореска, казка, байка, притча) та великих (повість, роман, епопея)

епічних формах. Джерела П віднаходять за античної доби у напівхудожніх змішаних творах прикладного характеру на зразок історичних хронік (Плутарх, Тацит), філософських діалогів (Платон, Аристотель), ораторських та ділових текстів (Демосфен), подорожних нотаток тощо, у творах комічних жанрів (анекдот, фарс і т. п.), для яких притаманний метризований дискурс. Поняття «prosa oratio», тобто «проста мова», з'явилося у римських авторів. Проте й надалі П за формою наближалася до вірша, сприймалася як певне відгалуження поезії, існувала у фольклорних жанрах байки, притчі, казки. Письменство середньовіччя, що розвивалося під впливом настанов християнської дидактики (ораторсько-повчальна проза та апографія), поволи витискало вірші у сфері кургузної лірики, культивувало сувору нарративну стихію. Св. Письма Власне П почала розвиватися за доби Відродження у новелах Дж. Боккаччо («Декамерон») та близькій до неофіційної сміхової культури епопеї «Гаргантуа і Пантаґрюель». Ф. Рабле, романи «Дон Кіхот» М. де Сервантеса, однак нею нехтували класицисти. Започаткована в 1684 суперечка про «давніх» і «нових» захищала право П на існування. Подією у письменстві було запровадження крутицького роману в XVII ст., поширювалися перекладний, новелістичний роман (А. Бен, У. Котґрів), історико-легендарні наративи (Р. Бойль) та галантно-пригодиницький роман. Розвиток П характерний для доби Просвітництва (сатира Дж. Свіфта, робінзонада Д. Дефо, сентиментальний та готичний романи тощо), проте прозаїки сприймали передусім як виразників дидактичних настанов. Найпомітнішою постаттю серед них був Вольтер, хоч у його творах більше філософії, ніж літератури. За доби романтизму П врівноважена з поезією, розвиваються жанри роману, повісті, оповідання, новели. Письменство зазнало впливу історичного роману В. Скотта, з'являється соціально-психологічний роман на зразок «Героя нашого часу» М. Лермонтова. Проте критична рецепція (праці Г.-В.-Ф. Гегеля, О. Потебні) і надалі протиставляла поезію та позахудожні наративи. Розквіт П як іманентного явища припав на період реалізму, за якого поезія була витиснута на узбіччя літературного процесу. Таке поглиблення суперечностей, що мало вигляд виразно окресленої бінарної опозиції, Б. Кроче пояснював тим, що поезія відповідає принципам кантівського «незацікавленого інтересу», натомість П виражає інтелектуальні, моральні, культурні, часто позалітературні цінності. У творах класичного реалізму спостерігається поворот до «природного» мовлення із застосуванням діалектизмів, побутової лексики і т. д., до зображення життя у формах життя. Тоді розпочалося теоретичне осмислення П, поглиблене у XX ст. З'ясувалося, що, на відміну від поезії, нарратив меншою мірою спрямований на себе, безпосередньо розгортає сюжет, зображує інше, що не збігається з авторським уявленням, унікає монологічності. Це дає змогу витворити у П багатогранний художній світ, розкрити широкі можливості мовного розмаїття, поєднати в одному творі різні манери мислення та висловлення, або, за М. Бахтіним, здійснити «діалогічну орієнтацію слова поміж чужих слів». За доби модернізму, особливо на ранньому етапі його розвитку, П зазнала ліризації, що спричинила виникнення синкретичних жанрів (поезія у прозі, прозапоезія тощо), появу

розмаїтих модифікацій від експериментальної прози до магчного та «хімерного роману» Таке її урізноманитнення відбулося на парадигматичній осі між епосом та лірикою, почасти драмою Крім того, у П зросла роль несвідомого, ірраціонального, донісійського, експериментаторського чинника У новій українській літературі П утверджена творчістю Г Квітки-Основ'яненка Донини залишається нерозв'язаним питання про формальну організацію художньої П, іноді виникають припущення, що вона майже не відрізняється від побутового мовлення Прихильники іншої позиції доводять наявність у П складної, внутрішньо закономірної структури різних жанрів, принципово антитетичної віршової, а також повсякденної мови, що вимагає від автора значного напруження художнього мислення Панівні специфічні форми та способи образності П також відрізняються від поетичних Тропи у П мають менше значення, ніж у поезії, однак вони вдало характеризують наратора, нарататора, пейзаж тощо Значно більшу роль у П, порівняно з лірикою, відіграють сюжет, послідовний розвиток подій, предметно окреслені обставини та характеристики

Прозаїзм (*лат. prosa oratio, проста мова*) — слово чи вираз побутового мовлення, науковий або технічний термін, введений у художній текст У творі може видатися неорганічним (І Драч «Синхрофазотрони ридють, як леви»), хоча його вживання вмотивоване художніми чи позахудожніми чинниками (В Барка «Лили підмилни самому сонцю збрешуть») Особливо захоплювалися П авангардисти, вважаючи, що в такий спосіб вони наближають літературу до життя

Спаючи дзвоника —
вин спостергав, як на небі зорі шуляться,
і хотілося гавкнути (М Семенко)

Введення П до поетичного мовлення при збереженні чуття естетичної міри збагачує зображально-виражальні засоби, притаманне сциентизму Традиція запровадження П у художній текст започаткована «Енеїдою» І Котляревського Нині поняття «П» використовується навіть у значенні жанру, як-от гумористичний П «О велика й могутня давньогрецька мова!» Б Грищука

Оце зустрів знайомого поета
— Чого такий замислений, Йосипе Петровичу? — питаю

— Як тут не замислитися, — відказує, — оце з поетом Анатолієм Ненцінським балакав Питаю його «А якого це хорєя, Анатолію Йосиповичу, ви пишете вірш тільки ямбом?» І знаєте, як він відреагував? «Бо мені, каже, — до анапеста і твій хорєй, і дактиль, і гекзаметр, і всі інші старогрецькі прибабаси»

Я посміхнувся поетові, на цьому розійшлися Але його глибока думка передалася й мені І от я йшов собі та й думаю чорт забирай, ну чому це якийсь (хай і для когось прекрасний) ямб оголошується універсальним, на всі випадки життя придатним віршовим розміром! Це ж цілком безпідставне твердження Бо якщо вже на те пішло, то кому і на який амфібрахій той ямб нині потрібен?

Прозаїка (*лат. prosaicus прозаїчний*) — гуманістично-персоналістичні цінності буденного існування людини, зображені у прозі, протиставлені тенденціям дегуманізації суспільства і традиційної поезії Термін, запроваджений на межі 80—90-х ХХ ст.

американськими літературознавцями Г С Морсоном та Керл Емерсон, ґрунтується на інтерпретації науково-філософського досвіду М Бахтіна та його розумінні творчого потенціалу, засвоєного в різних соціокультурних контекстах На протигагу поетиці П позначає теорію літератури з пріоритетами наративу, зокрема роману, і водночас виходить за її межі, сприймаючись як форма мислення в буденності П спростовує утопічні ідеї російських народників, протистоїть «семіотичному тоталітаризму», притаманному марксизму та фрейдизму, а в мистецтві — футуризму Особливу увагу у П надають критиці М Бахтіним основ і традицій формальної школи Центром сучасного світорозуміння апологети П вважають етичні цінності індивіда та літературного персонажа, здатного до самореалізації в цьому світі Визначаючи це поняття, Г С Морсон та Керл Емерсон орієнтувалися на міждисциплінарні зв'язки з пріоритетом гуманітарних дисциплін, намагалися переглянути установлені співвідношення між прозою та поезією, концепції структуралістські спрямовано наратологі Ж Женета, С Четмана та ін На їх переконання, поетика видається вужчою від П, яка прагне поновити зв'язки індивіда з довкіллям та мораллю Перші кроки до цього зробили Ф Рабле та Ф Достоєвський, творчість яких вивчав М Бахтін Однак концепція П суперечила його діалогізму, тому Г С Морсон та Керл Емерсон відмовилися від деяких визначальних бахтінських ідей, перетворюючи П на проблематичне явище

Прозиметр (*лат. prosa oratio проста мова і грец. metron міра*) — твір античної літератури, в якому прозовий текст перемежований віршовим П трапляється, зокрема, у грецького філософа та поета Меніппа Гадарського (III ст до н е.), схильного до іронії, сарказму, гострого жарту Традицію П творчо використав Данте Аліґ'єрі, звертаючись до можливостей прозопоезії Див **Меніппова сатира**.

Прозопоезія (*лат. prosa oratio проста мова і грец. poesis творчість*) — взаємопроникнення поезії та прози, яка траплялося ще за античної доби (Меніппова сатира), повною мірою реалізоване у творчості Данте Аліґ'єрі («Vita nova», 1292) Давньофранцузький роман «Окассен та Ніколет» (XII ст) складався з фрагментів як прозових, так і поетичних, що було характерним для докласичного роману Особливого значення П надавали за доби модернізму, сполучаючи в ній різні жанри і застосовуючи при цьому колажу П зберігала ознаки поезії і прози, поєднувала в тексті інформативність і емоційність, як-от у творах П Тичини («Живем комуною») та ін

Прозопопея (*грец. prosopoeia драматизування, втілення*) — уособлення, втілення, стилістичний зворот, коли предмет надляється невластивими йому ознаками П пов'язана з флоро-, зоо-, антропо-метафоризацією

Прокімен (*грец. prokimenos*) — елемент літургійного читання, фрагмент псалму, виголошуваний у контексті Євангелія або іншого сакрального тексту, пов'язаного з ним тематично

Прокламація (*лат. proclamatio заклик*) — друкований або рукописний твір гостро політичного змісту, поширюваний з агітаційною метою у вигляді листівки

Прокліза (*лат. proclitib нахилляю вперед*) — акцентована залежність ненаголошеного слова від нас-

тупного слова, на яке припадає наголос, що створює ефект єдиного фонетичного слова *будь ласка* та ін

Проклітика (грец. *proklyto* *насилляю втерев*) — ненаголошене слово, розташоване перед наголошеним, що утворює з ним одне ціле У давньогрецькій мові П називали випадок у мовленні, коли слово вимовлялося разом із наступним, втрачаючи свій наголос В українській мові йдеться про переважно службові частини мови, які на фонетичному рівні сприймаються як єдине ціле зі словами, яким вони передують *на добранч, у неби, при дорозі* тощо У художній літературі, зокрема у поезії, П є метроритмічним чинником, іноді таку роль відіграють слова самостійних частин мови, переважно односкладові «*День падає, як птах короткокрилий*» (М Орест) У цьому рядку іменник *день*, втративши свій наголос, вжитий у стані П

«Прокляті поети» (франц. *poetes maudits*) — назва двотомної книги П Верлена (1884, 1888), в якій були вміщені шість есе про творчість М Деборд-Вальмора, Т Корб'єра, А Рембо, С Маларме, Ф О М Вільє де Ліль-Адана та самого автора під псевдонімом-анagramою «бідний Лелан» (Paul Verlain), який сприйняв та розвинув притаманне попередній добі романтизму, зокрема байронізму, означення «проклятий» Невдовзі так почали характеризувати представників декадансу, коли відчуження поета від абсурдно утилітарної дійсності набуло розмаху екзистенційної трагедії «П п» як носії «нещасного світосприйняття», перебуваючи у конфлікті з довкіллям, страждаючи задля високого мистецтва, спрямовували свої погляди углиб свого внутрішнього світу, їх твори набували ознак імпресіонізму та символізму

Прокляття — стійка словесна формула, побажання комусь лиха, кари Божої, яке часто виголошували у міжособистісних конфліктах, соціальних катастрофах П сприймається як засіб психологічного захисту від ворожих випадів «*Трясця тобі в душу*», «*Йди під три чорти і чотири відьми*» тощо Народна етика застерігала проти зловживання такими стійкими словосполученнями виповненими «чорною енергією» І Франко відзначив, що серед гуцулів поширене повір'я «Є такий час в році, що як кого закляти, то сповниться, переважно люди не знають того часу, але бувають такі, що знають» За синтаксичною структурою емоційно-експресивних, яскраво образних П виокремлюють одночасткові (слова дружини Карася з опери «Запорожець за Дунаєм» С Гулака-Артемівського «*Щоб тебе на перелогі! Щоб тебе нечистий взяв!*») та двочасткові («*Якщо ти це чув, то щоб ти це чув, як пень*») П розмежовують на легкі і страшні Вживаються також жартовливі П Уберігаючись від сили П, їх намагаються переадресувати «*Щоб твоє кляття тобі у п'яття*» Найчастіше, за народним уявленням, збуваються материнські або свекрушині П, здатні перетворювати сина у явір, невістку — у тополлю тощо, тому етична етнопедогогіка забороняла клясти дітей

Проксémіка — вивчення способу структурування простору на театральному кону, визначення дистанції між дійовими особами, їх спілкування тощо, започатковане у 50-ті ХХ ст в американському театрознавстві

Пролегомéна (грец. *prolegomena* *передмова*) — вступне пояснення, преамбула, попередня ін-

формація про художній чи аналітичний текст, передмова

Пролéписис (грец. *prolēpsis* *передчування*) — порушення логічної зв'язності, обривання хронологічної послідовності оповіді, коли відбувається несподіваний перехід до майбутнього зображуваних подій, поданих у теперішньому часі П виявляється у вигляді антиципації, проспекції, реалізується на рівні фонетики, граматики, складотворення, семантики, як у романі «Майстер корабля» Ю Яновського П має ознаки відносно тривалості, амплітуди, певного часового дистанціювання від сучасного моменту Якщо П фінальний, він заповнює прогалини в оповіді, які виникали через еліпси, якщо повторювальний, — передуює майбутнім подіям

Пролетку́льт (пролетарська культура, від лат. *proletarius* *незamoжний громадянин* і *cultura* *догляд, освіта, розвиток*) — організація (1917—32), представники якої прагнули сформувати фантомну «чисту» пролетарську культуру, базовану на виробничій діяльності, запроваджували художні студії та робітничі клуби як лабораторії для формування особливого класового письменства з урахуванням «високої класової свідомості» пролетариату при нехтуванні здібностями й талантом, що дискредитувало літературу П мав свої періодичні видання «Горні», «Твори», «Грядущее», «Зарево заводів», у часописі «Пролетарская культура» друкувалися настановчі статті ідеолога цього руху А Богданова, а також П Лебедева-Полянського В Плетньова, Ф Калніна, П Бессалька, П Керженцева Особливе значення надавалося віршуванню (О Гастев, М Герасимов, В Кирилов, І Садоф'єв, І Філіпченко та ін) з пафосом майбутньої світової революції, із запровадженням моделі «залізного більшовика», міфізацією колективних, «класових» емоцій Іноді з'являлися п'єси на зразок «Лєні» В Плетньова Прагнення П повністю контролювати «пролетлітературу» спричинило появу постанови В Леніна «Про пролетарську культуру» під час Першого всеросійського з'їзду П, опублікованої як лист ЦК РКП(б) («Правда», 1 грудня 1920) У ній наголошувалося, що лише компартия здатна організувати літературний процес Спроба В Плетньова (стаття «На ідеологічному фронті») відстояти позицію П викликала різку критику В Леніна, який не визнавав конкурентів в ідеологічних питаннях Тривалий час П існував за інерцією, займався клубною роботою, видавав журнал «Рабочий клуб» В Україні ідеї П не поширилися через національний нігілізм, нехтування ментальними особливостями українського письменства, намагання нав'язати йому російські стандарти під виглядом «пролетарського інтернаціоналізму» П в Україні був, за спостереженням О Білецького, «провінціальним відділом Московського пролеткульту» Його появу в українській літературі ініціював В Еллан (Блакитний), вважаючи, що йдеться про побудову «власне пролетарської культури, організацію її розпорощених елементів шляхом дослідів, експериментів, шляхом студіювання, виховання кадрів, творців нового» З 1924 П припинив своє існування, залишивши у «пролетлітературі» маловідомих письменників З Невського, П Рижова, І Волна та ін

«Пролетлітература» (пролетарська література, від лат. *proletarius* *незamoжний громадянин* і *litteratura* *буквене письмо, освіта, наука*) — штучно

створена течія в літературі 20-х ХХ ст, спрямована на естетизацію засобами письменства комуністичної ідеології та на контроль над літературним процесом. Вона була втіленням утилітарної вимоги В. Леніна, що не визнавала іманентної сутності мистецтва «література повинна бути гвинтиком і коліщатком загальнопролетарської справи». Спроби самоздійнитися вона реалізувала в утвореннях Пролеткульт, «Кузниця», РАПП, ВОАПП тощо, в яких з'являлася імітаційна література різних жанрів. Натхненники «П» протиставляли їй достеменно письменство, представники якого зневажливо називали «попутниками». В Україні ця течія копіювала російські зразки, намагалася закоринитися у «Гарті», «Молодняку», ВУСПП. Традиції «П» були згодом застосовані у практиці «соцреалізму».

«Пробліскы» — збірник віршів (Одеса, 1893), видання Є. Фесенка, до якого увійшли твори Т. Шевченка, Є. Гребінки, А. Метлинського, Л. Глбова, Я. Щоголіва, Чайченка (псевдонім Б. Гринченка), О. Кониського, Т. Зінківського, М. Коцюбинського.

Пролог (грец. *prologos*, від *pro* — передмова і *logos* — слово, вчення) — складник композиції, початковий етап епічного, драматичного твору, в якому стисло викладені причини його написання, події. У ньому можуть бути повідомлені ідейно-тематичний задум автора, мета твору. В античній трагедії, аттичній та римській комедії П вказував на дію до початку основних подій. Інколи такий прийом застосовувався у сцені, що передувала основній дії п'єси перед пародом, тобто прибуттям хору (твори Есхіла, Евріпіда, Аристофана, Плавта, Теренція та ін.). У трагедіях Есхіла П був монологічний, у ньому актор характеризував майбутні зображувані події, висловлював погляди щодо поведінки персонажа, у Софокла — діалогічний, у Евріпіда — нараційний. Функція П сприяла розкриттю висхідного руху фабульної ситуації, міфу, покладеного в основу драми. У середньовічній містері у П пояснювали суть сценічно інтерпретованої легенди, притчі, інколи перетворюючи її на проповідь. В Шекспіра («Генріх IV»), Й.-В. Гете («Фауст»), Ф. Шіллер («Валленштайн») зробили П вступною частиною п'єси, в якій були викладені естетичні смаки автора, вмотивовані наступні події. У ХІХ ст П у різних літературних родах та жанрах виконує роль композиційного чинника, перетворюється на вступну частину твору, в якій пояснюється його зміст («Пуритани», «Роб Рой» В. Скотта, «Ярмарок суєти» В. Теккерея), повідомляється, які події та факти спонукали до його написання («Останній з могикан» Дж. Фенімора Купера, «Собор Паризької Богоматері» В. Гюго, «Хаджи Мурат» Л. Толстого), розповідається про добу, країну, її природу, населення, де відбувається дія («Прерія» Дж. Фенімора Купера, «Кармелюк» Марка Вовчка). Письменство ХІХ і ХХ ст застосовує різні форми П повідомлення від автора («Єретик» Т. Шевченка), роздум над долею власного твору («Гайдамаки» Т. Шевченка), епізод, сцена, розділ («Дорогою ціною» М. Коцюбинського, «Лісова пісня» Лесі Українки). За таких умов він зливається з фабулою, стає сюжетотвірним чинником, подає передісторію персонажів (так, початок роману «Велика річка» М. Стельмаха був згодом перетворений на новий роман «Кров людська — не водиця»), яка розгортається упродовж твору чи виокремлюється в розділ, як розповідь Регіни у «Пере-

хресних стежках» І. Франка (П-передісторія), може відігравати концептуальну роль («Чорнобильська Мадонна» І. Драча). П завжди має виразні художні ознаки, тому відрізняється від науково-популярної чи публіцистичної передмови.

«Пролог» — збірник життєвих духовних подвигів, що містить фрагменти з легенд, патериків, дидактичних оповідань, розташованих у календарному порядку за грецьким місяцесловом, тобто мінеологією, виконуваних під час богослужіння на шостій псалтирній каноні. Назва збірника виникла помилково. Редактор-упорядник у ХІІ ст) сприйняв вступну частину (*Prologos*) відомого у Візантії з Х—ХІІ ст. Синаксаря як окремих творів, додав до нього життя княгині Ольги, князя Володимира, Феодосія Печерського, Бориса і Гліба, морально-повчальні твори київських отців церкви, патерики «П» був популярним, збагачувався місцевими легендами, існував у кількох списках. Вперше його опублікували у Москві (1643), впродовж ХVІІІ ст. перевидавали вісім разів. Мотиви збірника використовували Феодан Прокопович, Митрофан Довгалевський, Т. Шевченко, М. Костомаров, І. Франко, Вал. Шевчук та ін. Існував також «віршовий» П, перекладений у Сербії (ХІV ст.), не характерний для давньоукраїнської літератури.

Прометейзм (грец. *Promētheus*) — характеристика героя-бунтівника Термін виник за іменем давньогрецького титана Прометея, який викрав у Зевса та інших олімпійців вогонь для того, щоби зігріти людей, знав причину смерті головного небожителя, але відмовлявся її назвати, за що був жорстоко покараний. Міф про цього титана став основою трагедії «Прометей закутий» Есхіла, інсцензувався на сцені античних театрів, поширився у європейській та світовій літературі.

«Прометей» — українське видавництво у Новому Ульмі (1946) періоду МУРу, яке продовжувало справу довоєнного львівського «Осередку» видавничої допомоги масовій літературі, видавництва «Дешева книга», журналу «Самоосвітник», було засноване Р. Паладійчуком. За його сприяння з'явилися три збірники «МУР» та перший випуск альманаху літератури, мистецтва, критики з такою самою назвою. Завдяки «П» функціонувала «Бібліотека новітньої літератури» (1946—48), в якій з'явилися твори «Тигрлови» І. Багряного, «Юність Василя Шеремети» У. Самчука, «Старший боярин» Т. Осмачки, «Еней і життя інших» Ю. Косача, збірка не друкованих раніше сонетів «Sonnetarium» М. Зерова, двотомне видання М. Хвильового, історичні дослідження «Україна в огні і бурі революції» (у трьох частинах), «Підстави нашого відродження» І. Мазепи. Було також заявлено про публікацію «Історії української літератури» Д. Чижевського, «Української народної енциклопедії», низки словників тощо, які не з'явилися через розпад МУРу.

Промовець — див. **Оратор**.

Промбція (лат. *promotio* — просування) — мораль дидактичного змісту, вжита на початку байки, доповнює семантику її назви.

Промініція (грец. *pro* — наперед і лат. *prominatio*, від *prominere* — нахилитися) — див. **Антономія**.

Проббраз (грец. *pro* — наперед), або **Прототіп**, — історична або сучасна письменницька особа, зовнішність і риси характеру якої є основою для створення

персонажа. Зазвичай значення літературного героя значно ширше за його зразок, тому будь-яке їх уподібнення неприпустиме. Однак їх ототожнювали просвітники, вважаючи, що комедія здатна виправити П. і репрезентоване ними суспільство. Т. Манн протестував проти позбавленого літературної етики прямолінійного трактування П. одного з героїв (драматурга) «Чарівної гори». Між П. та персонажем існують істотні зв'язки. Так, постать Гнидки набула психологічного та соціологічного типологізування в образі Нечипора Варениченка з роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика. За свідченням Антоніни Куліш, П. роману «Трохим Леміш» М. Куліша був сам автор. Трапляються випадки, коли П. можуть бути кілька осіб. Наприклад, П. батька та синів з повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя вважалися предки відомого українського мандрівника та етнолога М. Миклухо-Маклая — курінний отаман Війська Запорозького Охрім Макуха та його три сини. Середульший Назар заховався у шляхтянку, перебрався до оточеної козаками фортеці. Згодом батько скарив його на горло як зрадника. Цю історію М. Гоголь нібито почув від Г. Миклухо-Маклая — батька Миколи, нащадка Охріма Макухи. За іншою версією, повість була художньою ремінісценцією історії прадіда М. Гоголя, як стверджують В. Горобець і Т. Чухліб («Незнайома Клію», 2004). Інколи П. художнього твору не збігається зі справжньою історичною постаттю. Таким, зокрема, був головний герой роману «Три мушкетери» А. Дюма. В основу твору покладені «Мемуари кавалера д'Артаньяна» офіцера у відставці Г. К. де Сандра, який містифікував низку фактів, пов'язаних із авантюризм життям гасконця Шарля де Батц Кастельморо та його побратимів Анрі Араміца й Армана де Сілак д'Атос д'Отевіля — родичів де Тревіля й Ісаака Порто. Іноді П. виникає опосередковано: іменем своєї дружини Марії Зоц У. Самчук назвав головну героїню однойменної повісті-хроніки. Деякі письменники не можуть писати своїх творів без П.: так, Р. Іванчук навіть у своїх історичних романах вводить персонажів, П. яких є відповідні постаті якщо не минулого, то сучасного. Зокрема, у його романі «Журавлиний крик», в якому йдеться про трагічну долю останнього кошового Запорозької Січі Петра Калнишевського, один з образів виписаний з І. Дзюби. Роль П. часто залежить від жанру та стильового спрямування. Так, для романтиків вона менш важлива, ніж для реалістів; найбільша відповідність між П. та персонажем характерна для документальної прози. Зокрема, М. Лесков був переконаний, що між П. й громадою зникає «будь-який зв'язок», коли письменник, удаючи się до фантазійного мислення, втрачає статус «записувача». Аналогічної думки дотримувався Ф. Достоевський, вважаючи, що у творах В. Шекспіра через це відсутня глибина фактів. Часто П. має не тільки чітке предметне вираження, а й постає через натяк, підтекст. Це характерно для багатьох жанрів, зокрема представлено у творах «Притча про відомого брехуна і мудрого чаклуна» або «Притча про щасливого мученика» Д. Павличка.

Пробда (грец. *pro: наперед і ôde: пісня*) — поєднання строфи й антистрофи, різних за будовою строф. Вживалася у давньогрецькому театрі. Принцип П. використав П. Тичина у збірці «Замість сонетів і октав» (1920).

Пропаганда (лат. *propaganda: те, що підлягає розповсюдженню*) — друкване або усне поширення та роз'яснення ідей, ученя, поглядів, знань, цінностей, що має на меті формування певного світогляду, впливає на поведінку людини.

Пропарергасія (грец. *propar: раніше і ergasia: робота*) — стилістична фігура, яка полягає у висловленні певної думки з приводу того, що має сказати автор або наратор.

Пропарокситонна рима (грец. *pro: наперед, paroxytonos: слово з наголосом на останньому складі, rhythmos: узгодженість*) — див.: **Дактилічна рима**.

Пропедейтика (грец. *propaidēib: попередня навчання*) — підготовчий, вступний курс, вступ до певної науки.

Пропемтіон (від грец. *properō: відпроваджую*) — в античній поезії — пісня, адресована близькій людині, яка вирушає у подорож. У П. висловлюється жаль через неминучу розлуку, прохання про повернення додому, звертання до богів про охорону мандрівника. До цього жанру, зафіксованого у листах Менандра, зверталися давньогрецька поетка Ерінія (IV ст. до н. е.), римлянин Стасій (I ст. н. е.).

Прбповідь (нім. *Predigt, англ., франц. sermon, польс. kazanie*) — різновид дидактичної ораторсько-повчальної прози, яку духівник виголошує перед мирянами задля їх повчання, виведення на шлях християнських чеснот. П. пов'язана з релігійними концепціями Сходу (буддизм, джайнізм, конфуціанство, даосизм, зороастризм) та філософією Давньої Греції (орфіки, іонійська філософія, піфагореїзм). Ці спрямування теоретико-дидактичного осмислення проблем людського буття і призначення сприяли витворенню специфічного типу П., відображеному у промовах Ісайї (Старий Завіт), Заратустри (Зенд-Авеста), у буддійській літературі, своєрідних наративах Геракліта, Емпедокла. У християнстві П. спочатку набула викривального пафосу, запозичивши техніку інвективи в пізньоянтинській моралістці (Сенека, Епікет та ін.), особливо апостолів, отців церкви та ін. (апостол Павло, Ігнатій Богоносець, Климент, Василій Великий, Григорій Богослов, Григорій Ніський), на підставі дискурсу яких постала гомілетика. Популярною П. стала у перших християнських спільнотах, що виробляли настанову не на письмове, а на усне слово, формуючи жанри притчі, промови, легенди про дива тощо. Мандрівний проповідник, пізніше замінений пресвітером, виголошуючи П., мав на меті згуртувати своїх слухачів, переконати їх в істинності Господа. Християнські ритори використовували глосололію (здатність мовця промовляти невідомою йому мовою), профітію (пророцтво), дидакалію (повчальна настанова). Найвищого розквіту тогочасне красномовство досягло в практиці Іоанна Золотоустого. Католицькі П. розвивалися під впливом промов Цицерона, що засвідчила ораторсько-повчальна проза Амвросія Медіоланського, Августина Блаженного, згодом, починаючи з діяльності Бернара Клервоського (1091—1153), твори набули інтroversивних тенденцій, що сягнули апогею у XIII ст. (Франциск Ассізький, Антоній Падуанський). П. не втрачала актуальності й за доби Відродження, попри тенденцію до секуляризації, розкривала свої виражальні можливості у вивчених настановами любові до ближнього промовах Бернардина Сієнського або у запальних інвективах

Савонароли Цей жанровий різновид риторики був поширеним і під час Реформації М Лютер приділяв йому більшого значення, ніж літургії у XVII ст П використовували у Франції під час запеклої боротьби між гугенотами та лібертинами Зазвичай П мала інтертекстуальну основу, переосмислювала тексти Св Письма, апографій, апокрифів, творів отців церкви В українській літературі жанр розроблювали киеворуські та барокові проповідники митрополити Іларіон, Клим Смолятич, Кипріяні, Григорій Цампак, священник Кирило Турівський, а також Петро Могила, Кирило Транквілон Ставровецький, Іоаннік Галатовський, Лазар Баранович, Стефан Яворський, Феофан Прокопович та ін П розмежовували на дидактичну та епидектичну (урочисту) Твір мав практичне завдання, потребував майстерних навичок, уміння чітко висловлювати релігійні та громадські проблеми, застосовувати продуману композицію, гнучку стилістику, ритміку тощо Барокові проповідники друкували свої тексти, починаючи від Іоніки Галатовського («Ключ розуміння», 1659, 1663, 1665, «Наука, альбо Спосіб зложена казань», 1659, 1660), який давав поради щодо вибору теми та способів ораторського переконання, інколи наводив у своїх творах зразки інших жанрів (байка про орла) Близькими до народної стихії були твори Антонія Радивиловського («Огородок Марії Богородиці», 1676, «Вінець Христов», 1688) Він звертався до різних джерел («Римські дні», «Варлаам та Йоасаф», «Декамерон» Дж Боккаччо тощо), подавав гумористичну інтерпретацію сакральних текстів («Мойсей, гетьман люду ізраїльського» та ін), використовував у своїх текстах прислів'я, вірші, діалоги, символіку та емблематику Урочистими вважають П представників пізнього бароко, зокрема «Меч духовний» (1666, 1686), «Труби словес проповідних» (1674, 1679) Лазаря Барановича, а також твори Дмитра Туптала Ростовського («Руно орошене», 1680), Стефана Яворського («Камінь віри», 1728), багатий орнаментальний стиль яких заперечував Феофан Прокопович У XVIII ст актуальність жанру знижується Відомими авторами цього періоду були Теофілакт Лопатинський, Гаврило Бужинський, Георгій Кониський та ін Дві П належать Григорію Сковороді, розраховані для академічних лекцій, в яких окреслені засади містичного світосприйняття Зверталися до П письменники XIX ст, і намагався поновити М Гоголь («Вибрані місця із листування з друзями»), хоч вплив жанру на літературу був найменшим Синонімічним є термін «казання» У сучасному письменстві інколи використовують П через прийом одивнення, як-от «Убивство у соборі» Т С Елюта

Пропозиціональні настанови (англ *propositional attitudes*) — висловлення, що виявляють наміри, бажання, потяги, думки, увявлення мовця, відображають світогляд індивіда, зазвичай складаються з дієслова та залежного від нього підрядного речення з вираженою пропозицією Термін у 1943 запровадив Б Рассел, започаткувавши дискусію про семантичні характеристики цього поняття Семантична домінанта П не залежить від позиції автора чи наратора, достовірності поданої ним інформації, культурно-історичного контексту П не використовують у літературознавстві і письменстві «*Ви знаєте, як липа шелестить*» (П Тичина), «*Ти знаєси, що ти людина, / Ти знаєш про це, чи ні?*» (В. Симоненко).

Пропозиція — елементарна одиниця висловлення, в якій за допомогою зв'язку між суб'єктом і предикатом фіксуються стани чи події, просторово-часові зв'язки Деякі з П логічно важливі для наративної дії

Пропорція (лат *proportio співвідношення, розмірність*) — врівноважене співвідношення частин цілого твору між собою, один з основних принципів композиції

Проріцтво — текст, що містить передбачення майбутнього Авторами П стають особи, здатні в екстатичному стані спілкуватися з Богом, отримати мленарну інформацію у вигляді закодованої символіки Така тенденція зафіксована у старозавітній Книзі пророків та в євангельському Апокаліпсисі, в утопіях Платона, Т Мора, Кампанелли тощо П застосовується також у художній літературі, асоціюється із сакральними інтертекстами комедія «Дон Санчо Арагонський» П Корнелія, трагедія «Король Лір» В Шекспіра, поема «Мойсей» І Франка, драма «Пророк» В Винниченка тощо Інколи П зазнає профанації, зображено у трагедії М Куліша «Народний Малахій», в якому наявні ремінісценції з Біблії («*Ось я посилаю до вас ангела мого, а ви приготуйте дорогу переді мною, і негайно за сим прийде у храм свій, що його шукаєте, — ангел zavту, що його бажаєте, — ось він іде!*»), що набувають гротескного тлумачення, засвідчують появу у дегуманізованій спільноті синдрому малаханства

Просаподбіс (грец *prosapodoksis наддодаток*) — повторення окремих мовних елементів у художній літературі будь-якого жанру, здебільшого на початку і наприкінці верса або колона В Святовець («Словник образотворчих засобів Тропи та стилістичні фігури», 2003) розглядає його поруч із обрамленням та кільцем, аргументуючи це прикладами з поезії вірш Г Гейне у перекладі Л Первомайського, вірш у прозі «Нещирий сніг» К Мандеса у перекладі М Вороного

«Просвіта» — масова організація культурно-освітнього руху в Україні Заснована в 1868 у Львові народовцями, очолена професором академічної гімназії А Вахнянином, вона спочатку вирішувала практичні завдання відкривала бібліотеки-читальні, започатковувала книгодрукування міжнародною мовою, розповсюджувала видання на зразок читанки «Зоря», дидактичних книжечок «Що нас губить, а що помочи може?» К Качали, «Катехизм для дітей» Р Селецького, україномовних підручників для народних шкіл та гімназій, часто редагованих В Шашкевичем, Ю Федьковичем, влаштовувала вечорниці, музично-декламаційні вечори, присвячені визначним постатям і подіям національного життя З часом кількість видань «П» збільшується та урізноманітнюється Популярними були «Народний календар», який з 1870 став майже щорічним (упорядкування й редагування в різні часи здійснювали О Партицький, В Левицький, І Франко, Г Хоткевич, Ю Балидський, О Огоновський та ін), а також вибрані поезії Т Шевченка, «Історія Руси» І Нечуя-Левицького та О Барвинського, український молитовник тощо Завдяки «П» розвивався кооперативний рух, а також сформувався новий тип особистості національно свідомого, внутрішньо дисциплінованого пасіонарія, здатного на культуротворчу та нацотворчу діяльність Поступово осередки «П» виходили за межі Галичини, а на по-

чатку ХХ ст поширилися на Наддніпрянщині Так, у травні 1906 у Києві було засновано «П», очолену Б Грінченком, а невдовзі її відділення з'явилися у Полтаві, Миколаєві, Катеринославі, Одесі, Чернігові, Житомирі, Кам'янці-Подільському, Могилеві-Подільському Активними її співробітниками були Олена Пчілка, Леся Українка, М Коцюбинський, Д Яворницький та ін Багато «П» було створено українцями в еміграції (Мінськ, Баку, Владивосток), у Вінніпегу та в інших містах Америки, а після Першої світової війни — у Празі, Загребі, Берліні, Парижі тощо Діяльність «П» на території УРСР була заборонена З 1991 відновлена як Всеукраїнське товариство «Просвіта» імені Тараса Шевченка, очолена П Мовчаном При цій організації виходить тижневик «Слово «Просвіти»», шефом-редактором якого є П Мовчан, а головним редактором — Любов Голота

Просвітництво (нім *Aufklärung*, англ *Enlightenment*, франц *Siecle des Lumieres*, італ *Illuminismo*, ісп *Ilustracion*, рос *Просвещение*) — доба в історії європейської культури (кінець XVII—XVIII ст), для якої характерні увага до інтелектуально-філософського, культурного аспектів життя людини, її соціуму, критика суспільного ладу, офіційної церкви, віра у всевільність інтелекту людини, сподівання на появу «філософа на троні», вимоги встановлення справедливих порядків на основі логоцентричної моделі світобудови Найчіткіше поняття «П» окреслив І Кант («Що таке Просвітництво?», 1784), вказуючи на «уміння користуватися власним розумом», що дасть змогу людству «вийти зі стану неповноліття», в якому воно перебувало доти через «власну провину» На думку філософа, достегменна доба розуму тількино розпочалася, задля її реалізації слід відмовитися від віри, авторитету, звичаю, забобнів, необхідно спиратися лише на самостійне судження Корінь «-віт- у назві вказував на головну мету цієї доби розв'язати питому невгальства за допомогою культу розуму Ії представники (Ф Бекон, Г Гоббс, Дж Локк, Ш Л Монтеск'є, Вольтер, Ж Ж Руссо, Ж Ламетрі, П Гольбах, Д Дідро та ін) обстоювали ідеї прогресизму, добра, справедливості, прагнули примирити соціальні та природні аспекти буття, вважали, що освіта сприяє гармонізованню раціональної та емоційно-чуттєвої природи людини Людину просвітники сприймали як самоцінного індивіда, зробили її об'єктом безстороннього спостереження, тлумачили не як конкретного, сповненого пристрастями та суперечностями суб'єкта, а як безособового представника роду Філософія П набула споглядальних ознак Такі засади у ставленні до людини зазнали поразки під час їх реалізації французькою революцією 1789 Їх також спростували твори «Історія Тома Джонса, найди» Г Флдинга, «Пригоди Перігріна Пікля» Т Дж Смоллетта, «Історія Жиль Блаза із Сантільяни» А Р Лесажа, «Кларіса Гарло, або Історія молодої леді» С Річардсона тощо, в яких поставали не бездоганні у моральному аспекті герої Представники П не були одноставними у своїх поглядах Так, А Е К Шефсбері полемізував зі своїм учителем Дж Локком, Ж Ж Руссо обґрунтовував свої розходження із енциклопедистами, яких перед тим підтримував, виявляв свої республіканські симпатії, на відміну від монархіста Ш Л Монтеск'є Суперечності культу розуму та абсолютизованої дидактики спричинили розвиток масонських вчень, поя-

ву руссоїзму, сентименталізму, преромантизму тощо, відображені, зокрема, у діяльності «бурі і натиску», «геттінгенського гаю», зумовили становлення індивідуально-творчої художньої свідомості, формування романтизму У кожній країні П мало свої особливості Найяскравішим воно видалося у Франції, поміркованим — в Англії, з акцентом на філософсько-етичний проблематиці — в Німеччині Виразниками ідей П були енциклопедисти, світоглядна концепція яких сприяла війні за незалежність у США і стала основою конституції країни, спонукала до об'єднання німців у єдину державу тощо У період П поширилися жанри робінонади («Робінзон Крузо» Д Дефо чи «Простак» Вольтера), філософських повістей, політичних трактатів, сатир («Мандрі Гулльвера» Дж Свіфта) і т п, що засвідчували розвиток авторських ідіолектів У межах П переткали стилізові струмени просвітницького класицизму, що виник як модифікація класицизму XVII ст та перейнятого потребою життєподібності просвітницького реалізму (Д Дефо, Т Дж Смоллетт, Д Дідро та ін) Існував також дидактичний реалізм, що зумовив розвиток специфічного роману — повчальної притчі (А Кеттл), ставши передумовою реалізму XIX ст Були популярними епистолярний роман («Страждання молодого Вертера» Й -В Гете, «Юлія, або Нова Елоїза» Ж Ж Руссо, «Перські листи» Ш Л Монтеск'є), міщанська драма («Підступність і любов» Ф Шиллера), трагедія («Едип», «Брут» Вольтера, «Валленштайн», «Мессанська наречена» Ф Шиллера, «Іфігенія в Тавриді» Й -В Гете), пригодницький роман, сповідальна проза, публіцистика та інші жанри, переважно прозові Ідеї П запроваджені в Росії завдяки українцю Феофану Прокоповичу, розкриті у різноманірних творах М Ломоносова, Я Козельського, Д Фонвізіна, О Радіщева, І Крилова, Г Державіна та ін, секуляризоване мислення яких часто поєднувалося з млюзорною ідеєю «освітеного абсолютизму» або із запереченням монархії О Радіщев (ода «Вольність», «Подорож із Петербургу до Москви») доводив несумісність монархії та свободи Значну роль у П відіграла діяльність Московського університету, різних салонів, зокрема княгині Єлени Дашкової Натомість в Україні за умов національної руїни, ще сильних позицій бароко яскраві вияви П відсутні Окремі його елементи помічені у творчості Феофана Прокоповича, Григорія Сковороди, вплинули на просвітницький реалізм (І Котляревський, Г Квітка-Осно-в'яненко), що розвивався ще у першій чверті XIX ст П притаманне і східній культурі Такий період у японській літературі та культурі XVII—XVIII ст віднайшов М Конрад, аналізуючи творчість Іхари Сайкаку, Тікамацу, Мондзаємона, Басьо У китайському письменстві П поширилося під час антиманьчжурських повстань, що було відображено у трактатах Лі Чжі, Гуан Цзунсі, Гу Яньу, Ван Фучжі та ін Панівним жанром на той час став прочанський гротескно-комедійний роман про мандрі У Чен-єня в Індію, про морські подорожі Ло Мао-дена, анонімна соціально-побутова епопея «Цзін, Пін, Мей», у якій домінував розгляд долі конкретної людини У тогочасній прозі посилювалися тенденції антиконфуціанства, зокрема у романи-памфлети У Цзін-цзі, сентиментальному наративі Цао Сюе-цзя та ін П охопило письменство Японії та Кореї з великим запізненням, у другій половині XIX ст Специфічних форм воно набуло у літера-

турах Близького та Середнього Сходу, інколи було інцидоване елітарними колами суспільства У Туреччині його напрям називали танзімат (реформи), в Ірані — таджодод (оновлення), там воно зумовило істотні зміни у культурі та письменстві, позначилося на багатьох наративних жанрах Піднесення тенденцій П характерне для творчості орія Факірмогана Сенapati, бенгальців Перчанда Міттро, Майкла Модгушудона Дотто

Просвітницький реалізм — синтетична стильова тенденція в українському письменстві, що з'явилася при переході від давньої до нової літератури Термін запропонувала Ніна Калениченко, підтримали М Яценко, О Гончар та ін Хоча в українській культурі Просвітництво не мало соціального підґрунтя, воно було реалізоване в етико-гуманістичній та науковій сферах, обстоювало онтологічну єдність людини з довкіллям, ідеї рівності, моральне виховання особистості тощо З огляду на те що українські землі входили до складу Російської й Австро-Угорської імперій, настанови на гармонію між індивідуальними та суспільними інтересами виявилися ліззорними, абстрактними розмірковуваннями про громадянський обов'язок, про принципи розуму та справедливості П р обмежувався критикою людських вад, не вдаючись до соціальної сатири, використовував засоби гумору, прагнути можливостями комічного оздоровити дійсність Обрана його представниками сміхова культура, що ґрунтувалася на фольклорі, на козацькому низовому бароко, зумовила появу трагедійно-бурлескних творів на зразок «Енеїди» І Котляревського, байок П Гулака-Артемовського, «Конотопської відьми» Г Квітки-Основ'яненка, котрі сприймаються як альтернатива офіційному російському псевдокласицизму, зорієнтованому на високий стиль Конфлікт у творах розгортався переважно в моральному аспекті, найповніше розкритий у п'єсі «Наталка Полтавка» І Котляревського та в прозі Г Квітки-Основ'яненка («Маруся», «Сердешна Оксана», «Козир-дівка» тощо) з еталонними ідеальними персонажами, розрахованими на те, щоб їх наслідував читач Критика, зокрема М Костомаров, відзначила тільки слабку індивідуалізацію таких літературних героїв Першорядне значення у творах П р відведене аристотелівському мімесису, проблемі природи у руссоїстському та сковородинському тлумаченні, концепціям сенсуалізму, необхідності зображення душ простолоду, освоєння живонародної мови, на основі якої формувалася нова українська література На цьому наголошував, зокрема, у своїй «Суплиці до пана издателя» Г Квітка-Основ'яненко За спостереженням Ніни Калениченко, у посланні була «втілена ціла програма, відповідно до спрямування літератури того часу «звичайне» — увага до повсякденного життя і побуту, «нижнє» — розкриття найнижчих поривань душ (під впливом сентименталізму), «розумне» — раціоналізм класицизму та Просвітництва, «полезне» — дидактизм і виховні настанови класицизму, сентименталізму і Просвітництва» Правдоподібність художнього дискурсу зводилася до естетизованого зображення «моральної буття народу» (О Складовський), до «натуральності», що виявилася ідеалізованою, полягала переважно в ретельному описі побуту, звичаїв, характерів, невдовзі переросла у короткотривалий, пропагований П Кулшем етнографічний реалізм, зразком якого була проза Г Квітки-Основ'яненка

Просейтікон (грец *proseutikos* молитовний) — в античній поезії — молитва за чийось долю Назва жанру вказана у поетиці М К Сарбевського

Просодіон (грец *prosodion* процесійна псня) — давньогрецька псня, присвячена Аполлону, яку виконували під музичний акомпанемент під час руху процесії до святилища чи вівтаря цього бога

Просодія (грец *prosodia* наголос, притис) — історичний розділ античної граматики, вчення про наголоси, вимовляння довгих та коротких складів, а пізніше (за аналогією) — наголошених та ненаголошених У П йдеться про надзвукви (сегментні) інтонаційні складники мовлення, тобто про висоту тону, тривалість, силу голосу, фразовий наголос, темп, ритм, застосування пауз тощо Головною серед них є мелодика мови, яка впливає на процес версифікації, на розвиток віршових систем у кожній національній літературі Термін «П» у XVIII—XIX ст використовували на позначення сукупності правил віршування, за якими були класифіковані метрично значущі звукви елементи мови Метричне віршування характеризується поєднанням довгих і коротких (подовжених коротких) складів, у силабічній версифікації йдеться про складотворчі або нескладотворчі голосні Силабо-тонічне віршування базоване на поєднанні наголошених і ненаголошених складів П у кожній національній поезії (мові) має свої особливості Так, українські ямби та хорей не співвідносять з польськими двостопними розмірами відрізняючись за типом властивої українській мові відносно сталою, чистою, а не суворо «прикріпленого» наголосу Особливого значення у П надають гармонії (рівновазі) голосних та приголосних, наявності відкритих складів, що зумовлюють її мелодійність, багатоваріантність, ознаки ліричності, які засвідчують як народна псня, так і фахова поезія Нині у П наголошують на застосуванні ритмічної структури, висоти, довготи та сили інтонації, приділяють увагу ритміко-інтонаційним особливостям мовлення, передусім наголосу, вжитим задля надання текстові особливої виразності, настровості, піднесеності Поняття застосовується також як синонім ритміки (віршування)

Проспект (лат *prospectus* вид, огляд) — поширений, детальний план, короткий зміст наукової студії, монографії або рекламна листівка, буклет, довідник видань

Проста аналогія (грец *analogia* відповідність) — аналогія, в якій на підставі схожості певних ознак у двох предметів віднаходять інші подібні ознаки

Проста рима (грец *rhythmos* узгодженість) — рима, що складається з двох суголосних слів, наприклад *кров — любов, роса — коса*

Простак — ампула актора, роль довірливого, наївного, щиросердого, недалекогоглядного чоловіка Часто маску П використовує трикстер

Просте судження — судження з одним суб'єктом і предикатом, наприклад «Сонети — се раби» (І Франко)

Прості логаєди (грец *Logaoidikos*, від *logos*. слово, вчення і *aoide* спів) — див **Логаєди**

Пробістр — у літературознавстві — поняття, протилежне часу, яке вказує на місце дії, події, ситуації, фіксацію наративної інстанції На думку Г-Е Лессинга, письменству більш властивий час дії, на відміну від малярства, що вільно оперує простором Однак у

літературному творі наявні обидві категорії, які не існують одна без другої. На їх позначення М. Бахтін запровадив термін «хронотоп». Сюжетні лінії можуть розгорнутися у замкнутому й відкритому, земному та космічному, реальному й уявному. Так, Ю. Лотман, посилаючись на свій аналіз «Божественної комедії» Данте Аліґ'єрі і прози М. Гоголя, наголошував, що «мова просторових уявлень» у літературній творчості належить до первинних, основних. П. відіграє важливу роль і тоді, коли оповідач його не використовує, не виявляє певних відношень між ним і собою. У таких випадках зв'язки між просторовими складниками розкриваються на рівні теми, структури чи прийому характеризувannya. П. може також бути фрагментарно окреслений за екстремальної ситуації чи детально описаний при повільному спогляданні, відображений камерно чи як широка панорама, у статичних або динамічних тощо. П., безпосередньо пов'язаний із часом оповіді, актуалізується у різних її площинах. Так, мотив Дому як родинного П. домінує у романі «Сестри Річинські» Ірини Вільде. Він визначальний для персонажів трилогії «Ost» У. Самчука, які борються за збереження рідного дому й Батьківщини. П. набуває сакрального значення, наприклад архетип лису у поезії Б.-І. Антонича: «хай найпростіши з всіх слова у книзі лису ніч напише».

Просторіччя — форма національної мови зі стилістично зниженою, вульгарною лексикою, яка з народними говорами утворює некодифіковану усну сферу комунікації, що називається народно-розмовним стилем. П. має наддалектні ознаки, відрізняється від діалектів та жаргонів, бо не закріплене за певною територією чи соціальною групою. Особливість П. полягає у використанні нелітературної лексики, ненормативних конструкцій *манаття, мо'* (може), *розшолопати* тощо. Представлене мовними одиницями всіх рівнів на фонетичному — наголосом (західний), вимовою (*соша* — шоссе, *тища* — тисяча), на морфологічному — вживанням неправильних форм (*межою, самий крацій*), у слововживанні — добором невідповідних лексем (*ставити* замість *класти*). Значна частина просторічної лексики представлена фамільярно-грубими словами, що мають нейтральні відповідники в літературній мові: *віддубасити* (побити), *пика* (обличчя), *телтати* (іти), *катма* (нема). П. вживається у художніх текстах як особливий прийом для відтворення панібратства, вульгарності та ін. Нині до П. увійшло багато росіянізмів: *понимати, час, больниця* і т. п. Інколи П. стає не лише семантичним тлом, не лише витворює мовний колорит, а й структурує текст художнього твору, наприклад роман «Льох» В. Медведя.

Що було типро одним гуртом, то вже як-то котру жанку не в'зьми, то була сама собі гурт, як-то вони збираються такими гуртами рушати, куди де треба. Аж припрошають і його пристати до гурту якого, — притримайся осьдо-го біля вчительки, то не мине тебе за цього віршика якись гріхи точити, а одступишя бликше до магазинчика, то що ж, в перед тим на звіт ставай, чо не з хлопцями!

Просторбова форма — упорядкування наративу при відступах від звичайної логіко-часової організації оповіді, за якого надають перевагу поетичному мовленню. За таких умов часовий рух епізоду не-

мовби набуває статичного вигляду, асоціюється зі світлинню, увага реципієнта переноситься на симетрію, градацію, ритміку між складниками цього епізоду. Прикладом П. ф. може бути зображення сцени карнавалу у Чортополі («Рекреації» Ю. Андруховича).

Просцєніум (лат. *proscenium*) — майданчик у давньогрецькому театрі для гри акторів, у сучасному — передня, трохи висунута в зал, розташована перед порталом найближча до глядачів частина сцени.

Протагоніст (грец. *protagonistēs*, від *protos* перший і *agōnistēs* актор) — перший із трьох основних виконавців у давньогрецькому театрі найважливіших ролей у спектаклі, який іноді виконував обов'язки режисера. Нині П. називають головного персонажа, за В. Проппом, — героя в художньому творі, протиставного антагоністу П. у виставах постренесансного періоду і сучасності: передає глядачеві міркування драматурга.

Протазіс (грец. *protasis* твердження, положення) — риторична фігура, яка полягає в переміщенні на початок фрази її фінальної частини. П. є складником класицистичної трагедії та комедії, який відповдає експозиції. Використовувався і в барокових п'єсах. Виокремлений Митрофаном Довгалевським («Сад поетичний»).

Протєза (франц. *prothese*, від грец. *prothesis* додавання, приєднання) — додавання голосного до початку слова на приголосний та приголосного до початку слова на голосний, зумовлене вимогами евфонії: *мла* — *імла*, *оріх* — *горіх*. Інколи використання П. потребує віршовий розмір.

Ще як руку притулю

К сердцю ік совою [] (П. Тичина)

П. називають і стилістичний прийом, що полягає у висловленні думки, про яку невдовзі йтиметься.

Протєйський вірш — вірш, у якому при зміні слів зміст лишається сталим. Його приклад наводить Митрофан Довгалевський: «Скільки у тебе достоїнств, // скільки зрок є на небі». П. в називанні за іменем давньогрецького морського божества Протея, здатного набувати вигляду різних істот, залишаючись самим собою.

Протилєжність — поняття на позначення взаємозумовлених і водночас взаємовиключних сторін, властивостей, тенденцій, процесів. П. виражена антитезою, полярністю, бінарною опозицією, протиставленням, формуює поняття антоніми.

Протиставлення — логічна операція над судженням, за якої змінюється його якість (наприклад, ствердження стає запереченням, і навпаки), зумовлена перестановкою місцями суб'єкта і предиката. Щоб таке судження зберегло ознаки істинності, слід дотримуватися відповідних правил логіки, за яких, зокрема, зміну якості трактують як подвійне заперечення.

Протбграф (грец. *protos* перший і *graphō* пишу) — текст, у якому використані один чи кілька текстів, що передують остаточному і визначають його історію, термін текстології. Так, П. першого видання «Слова о полку Ігоревім» (1800) був втрачений під час війни 1812. П. комедії М. Старицького «За двома зайцями» була одноактівка «На Кожум'яках». І Нечуж-Левицького. Між П. та його списком можливі проміжні варіанти, зразками яких є літописні зведення чи редакції.

Протоко́льні рече́ння — редукція теоретичного знання до емпіричного, констатація безпосередніх чуттєвих переживань індивіда (*Трава зелена, Небо блакитне, Сьогодні йде дощ* тощо), яка є визначальним поняттям логічного позитивізму П р виражає «чистий» чуттєвий досвід, видається достатньо достовірним, нейтральним щодо іншого знання, гносеологічно первинним У ньому відсутні тропка, стилістичні фігури, поетизми Однак таке автологічне мовлення виявляється проблематичним, тому що кожен суб'єкт здатний до «чистого» чуттєвого досвіду, а отже П р буде стильки, скільки існує людей Процес пізнання починається з фіксації фактів, застосування протоколів опису, їх узагальнень, після чого дані опрацьовує теоретик Прийоми П р прийняті у літературознавстві з його тяжінням до об'єктивного історизму, але не у письменстві, де панує образне мислення Коли П р вживається у літературі, то за позірно об'єктивною інформацією прихована суворая правда, непридатна для пафосного виголошення До такого прийому вдавався Є Плузник у збірці «Дні» (1926), в якій йшлося про громадянську війну

Впало — ставай до стінки!
Сперся плечем на ганок
Тільки й згадав у жінки
Грошей нема на ранок

І ні жалю, ні болю
Бачив — нагана наставив
Ніби виконував ролю
У нецкавій виставі

Тільки й думок — на ранок
Хлба нема у жінки
Ганок
Труп біля стінки

Протопо́дія (грець *prōtos perihēi*) — реальний факт, на основі якого розбудований художній твір Так, П повісті «Земля» Ольги Кобилянської було братовбивство у селі Димки

Проторене́санс (грець *prōtos perihēi* і франц *renaissance*, від лат *re* знову і *nasci* народжуватися) — передвідродження, період в італійському мистецтві XIII — першої половини XIV ст., який характеризувався синтезом античних, романських, візантійських, готичних стильових елементів, поступовим відходом від середньовічної алегорично-символічної системи

Прототі́п (грець *prōtos perihēi* і *typos* відбиток, зразок, форма) — див **Проббраз**

Протрє́птік (грець *protreptikos* той, що захищає) — жанр дидактичної літератури в античному письменстві, пов'язаний із філологічними студіями діалог про моральне та інтелектуальне вдосконалення людини, який використовували Платон, Арістотель, Цицерон, Сенека та ін

Протрє́па — стилістична фігура, що полягає в послідовному застосуванні заохочувальних аргументів, виявляється у звертаннях до осіб, у вольових імперативах

Протя́жна пі́сня — уповільнений темп виконання пісень (любовних, родинно-побутових, соціально-побутових, історичних, козацьких, гайдамацьких, бурлацьких, чумацьких, сирітських тощо) з притаманною їм внутрішньоскладовою розспівністю та ме-

лодійністю, поетичними паралелізмами, постійними епітетами тощо П р може бути сольною, хоровою, багатоголосою Називається ще гуртовою Виникла в середовищі селянства на межі XV—XVI ст., остаточно сформувалась у XIX ст., поповнившись незначною кількістю миського фольклору У підголосно-поліфонічних П р виокремлюється заспівувач, або горяк, а інші голоси у хорі рівнозначні Вони разом виторкують гетерофонію тобто спільний спів в унісон

Професі́йна лє́ксика (лат *professio* спеціальність і грець *lexikos* словесний) або **Професіоналі́зм**, — слова або вирази, які вживають фахівці певного профілю П л, зокрема, є літературознавчі терміни, якими оперують як літературознавці, так і теоретики й історики письменства Часто П л використовують для надання додаткових смислових відтінків нейтральним словам на позначення певного поняття крім слів *сітка*, *невід* рибалки вживають слова *бродяк*, *волочок*, *поріж*, *лантани* тощо Для мовлення моряків характерні слова *кож* (кухар), *камбуз* (кухня) тощо, друкарі розрізняють різні види шрифтів (*антиква*, *баскервіль*, *петит*, *курсив* тощо) Поза середовищем мовців П л виявляється незрозумілою, іноді такі лексеми входять до активного словника мови (*шити блими нитками*) П л часто застосовується у художній літературі при змалюванні певного професійного середовища, наприклад кінематографічного, як у романі «Майстер корабля» Ю Яновського

Плв́ка вся пішла виявлятися На це потрібен час
Дал — фіксаж і промівка На сушку треба було дві години
Ми витирали плвку ситим спиртом, щоб вона скорше сохла але виграли лише п'ятнадцять хвилин
Суша негативна плвка пішла до друкувальних машин
Позитивна плвка з машини йшла у виявлення, фіксаж, промівку й сушку
Потім позитиви різалося по кадрах, і можна було робити монтаж фільму

Про́філь (франц *profil*, від італ *profilo* обрис) — портрет людини, на якому обличчя відтворене боком, характерні ознаки друкованого видання, що відрізняють його від інших видань

Проце́с (лат *processus* просування вперед) — послідовна зміна явищ, яка залежить від зовнішніх та внутрішніх чинників У літературознавстві певні складники П виконують твірну функцію, інші надають умови для її реалізації П характеризується перервністю і тяглістю, стосується як творчої лабораторії окремого письменника, так і літературної дійсності певної доби чи періоду, передбачає взаємодію і протистояння різних стильових тенденцій і напрямів

Профеті́зм (грець *prophēi* той, хто промовляє від імені особи), або **Провіде́нція**, **Передбачення**, — передбачення майбутнього, прогноз, передчуття, пророцтво, метафізичне надзнання, прозоріння П має релігійне походження, йому притаманна міфичність Був поширений в античну добу, коли пророцтва та місця їх проголошення називалися оракулами Найвідомішим з них був Дельфійський, пов'язаний із храмом, який греки збудували на честь перемоги Аполлона над драконом Пітоном Аполлон часто поєднували з Діонісом, з яким пов'язані органістичні містери Роль провидиць виконували піфі Пророцтва як спроба зазирнути у майбутнє стали невід'ємною частиною людської культури, навіть якщо ними не-

хтували (передбачене Кассандрою зруйнування Трої) П поширені у Старому і Новому Завітах, де змальовані постаті пророків, які висували прихід Месії Іхній талант високо шанувався «*І маємо різні дари, згідно з благодаттю, даною нам коли пророцтво, то виконуй його в миру ври*» (Рим, 12 6) О Мень вважав, що всі біблійні пророки були проникливими поетами Глибиною відзначаються центри Нострадамуса На П як особливий тип духовності не лише в релігії, а й у мистецтві вказував М Бердяєв («Екзистенціальна діалектика божественного і людського», «Царство Духа і царство кесаря», «Зміст творчості», «Філософія вільного Духа»), вбаючи в ньому слухання внутрішнього голосу Бога про долю світу, людства і народу, про майбутнє Концепцію пророків обґрунтував К Ясперс («Сутність і призначення історії»), вибудовуючи на основі П центральну вісь історичного руху П має семантику, відмінну від есхатології (вчення про кінець світу), міленаризму (вчення про майбутнє Царство Боже на землі), месіанізму (вчення про спасіння людства), провіденціалізму (увага до майбутньої долі як дії фатальних сил) На потреби розмежовувати психологічний і провіденційний типи художньої творчості наголошував К-Г Юнг («Психологія і література») До П схилили письменники, зокрема Т Шевченко («Ісаїя Глава 35», «Подражаніє Іезекеїлю Глава 19», «Мені однаково, чи буду » тощо), П Кулш (недописана поема «Україна»), М Костомаров («Книга биття українського народу») Провіденціне чуття В Свідзинського досліджене у монографії «Українська філософська лірика» Елеонори Соловей, у статті «Смерть і вічність Володимира Свідзинського (натурфілософський аспект)» В Небораке Передбачення Є Плузником трагічної долі, наявне у його поезії, відзначили О Дорошкевич, Л Череватенко, Галина Токмань та ін Л Куценко, аналізуючи лірику Є Маланюка («Князь духу Статті про життя і творчість Євгена Маланюка»), наголошує, що тема пророцтва в творчості поета «заслугує на окреме дослідження» Свої міркування літературознавець підтверджує на прикладі аналізу віршів «Лютий», «Напередодні», «Побачення» Проблеми П присвячена кандидатська дисертація «Профетичні мотиви в українській поезії (В Свідзинський, Є Плузник, Є Маланюк, В Стус)» (2005) Наталі Плахотник

Прочанська література — жанр літератури, твори, що поширилися із розвитком християнства, присвячені опису мандрів прочан, пільгримів, паломників, які, сповідуючи ідеї аскетизму, ригоризму, іноді чернечої суворості, відвідували святі місця, пов'язані з перебуванням Ісуса Христа, апостолів, отців церкви, подвижників віри Найдавніші згадки про мандри до гробу Господнього трапляються у народній творчості, зокрема у білинні про Василя Буслаєва, в Київському літописі (під 1163), у Києво-Печерському патерику тощо Найпомітнішою пам'яткою П л вважають «Житіє і ходіння Данила, Руської землі ігумена» (1104—06) Данило Ядрейкович (згодом — новгородський єпископ), відвідавши Константинополь (1200—04), написав «Книгу паломник», «Странник» У 1590 та 1594 Палестину відвідав Данило — архимандрит монастиря у селі Корсуні Кобринського повіту на Гродненщині (нотатки «Книга бесіди про шлях ерусалимський ») Паломництво до гробу Господнього здійснили ченці Новгород-Сверського

монастиря Макарій і Сильвестр (1704—07) Єрусалим, Синай та Афон відвідав ієромонах чернігівського Борисоглбського монастиря Іполит Вишньський (1707—09) Палестиною подорожував ієромонах Києво-Печерської лаври Варлаам Ліницький (1712—14), чернець Мотронинського монастиря на Черкащині Сераптон (1749) Найяскравіше особливості жанру представлені у творі «Мандри» Василя Григоровича-Барського («Пішходця Василя Григоровича-Барського, Плаки-Албова, уродженця київського, ченця антохійського Мандри по святих місцях у Європі, Азії, Африці, які там є, початі в 1743 році і закінчені в 1747 році, ним самим написані»), що був надрукований за ініціативою В Рубана у Санкт-Петербурзі (1778) коштом князя Г Потьомкіна Він складається з двох частин Перша присвячена його подорожам (1723—35) від Києва до Львова, Неаполя, Риму, Флоренції, Венеції, о Корфу, о Хіо, Салонк (Солуні), Єрусалима, Палестини, о Патмос, що завершилися прибуттям на о Кіпр, у другій поданий опис подорожей (1747) на о Патмос, у Константинополь (Стамбул), Атон, на Кіпр, Епир, у Лівадію, Румунію, Болгарію, Волощину, Молдову, до Києва До описів додано малюнки та мандрині свідчення Твір Василя Григоровича-Барського уже виходив за межі паломницького жанру, мав ознаки світського щоденника, елементи репортажу та мемуарів Одним з останніх традицію П л у другій половині XVIII ст продовжував Лука Яценко У постмодернізмі П л стосується специфічності сучасного мислення, асоційованої з давньою традицією мандрів, що аргументував Ж Ф Лютар («Прочанства закон, форма, подія», 1988) На його думку, ідеї подібні до невизрадно окреслених, мінливих хмар, між якими мусить рухатися думка Йдеться про заперечення сталих традиційних метанаративів, протиставлення їм безпочаткової, нефінальної оповіді з ледь позначеними зв'язками між минулим, сучасністю та майбутнім, тобто про фразування («Difference фрази у диспуті», 1988), що вказує на думку і дію, виражену через розгорнутий у часі синтаксис

Прочитання — декодування, інтерпретація художнього тексту Зазвичай трактування художнього змісту не вичерпується однією версією, послугоується відносними істинями, аби уникнути абсолютизованих висновків, що деформують об'єкт рецепції У П неможлива вичерпна, остаточно сформульована відповідь, оскільки процес осягнення художньої дійсності є безмежним Найефективніші способи П тексту пропонує герменевтика, яка враховує, що літературознавча студія має бути аргументованою й чіткою, зважати на зв'язок складника тексту з ширшим твором При цьому їх інтерпретація має уникати повторення очевидних речей та мимовільного фантазування Необхідним у тлумаченні тексту, що забезпечує його рецепційну глибину та місткість, вважається поєднання іманентного висвітлення з концептуальним баченням літературного процесу Важливою відповідністю П оригіналу у сценічному мистецтві та в кінематографії, де сценаристи, режисери та актори зобов'язані максимально повно подати інтерпретований твір із його змістовими, жанровими, стильовими особливостями Проблема П інколи стосується перечитання і канонізації літературних зразків, поширюваних від античної доби до XVIII ст, а також першочитання з «культури оригінальності», започаткова-

ного добою романтизму, засади якого висвітлені у студіях «Читання як праця та творчість» В. Асмуса, «Першочитання та перечитання» М. Гаспарова. У них П. трактувалися як взаємодоповнювальні тенденції художнього сприймання за будь-якого періоду розвитку письменства.

Прямá мовá (нім. *direkte Rede*, англ. *direct speech*, франц. *discours direct*, польс. *mowa niezależna*, рос. *прямая речь*) — дослівне відтворення чужої мови зі збереженням її лексичних, граматичних, стилістичних особливостей, відображенням внутрішнього стану людини. П. м. супроводжується реплікою-коментарем мовця (автора), в якій поширені дієслова *думати, говорити, міркувати, казати, повідомляти, питати, звертатися* тощо. На відміну від синтаксично впорядкованої непрямої мови П. м. побудована за принципом парасинтаксису, тобто вільного розташування конструктивних частин без граматично вираженого їх зв'язку. П. м. дає змогу мовцеві вільніше, ніж у непрямої мові, формулювати авторські вирази, застосовуючи, крім слів із предметним смислом, лексеми на позначення руху, дій. У художній літературі часто використовується як *важливий засіб характеристики персонажів: «Усміхнеться ченя: “Ну і басурман!”»* (О. Влизько).

Прямé значення — лексичне значення слова, яке вказує на його співвіднесення з явищем, предметом, ознакою. Вживання слів у П. з. характерне для наукового стилю.

Прямий аналіз — спрямування аналізу від загального до часткового; у літературознавстві — від роду до виду, від виду до жанру тощо.

Псалмі́ (грец. *psalmos*: *пісня*) — 150 пісень релігійного змісту, які під назвою Псалтир увійшли до Св. Письма, ставши навчальною книгою для вірних. 73 П. належать біблійному царю Давиду (XI—X ст. до н. е.). Вважається, що він переніс Мойсеєву скинію до Єрусалима, заклад основи юдейської літургії, в основі якої було урочисте виконання П. Два тексти приписані Мойсею й Соломону, трапляються й анонімні твори. На думку науковців, П., упорядковані у VII ст. до н. е., канонізовані Аріоном (V ст. до н. е.), невдовзі набули значного поширення. Після реформи Ездри (V ст. до н. е.) їх було об'єднано під назвою «Тфілім» («Техілім»), тобто «славень» (Псалтир). П. розмежовували на хваління Бога, П.-плачі, царські П., вдячні і покаянні. П. стали обов'язковою щоденною молитвою християн; у них представлені почуття від радості до відчаю, філософсько-медитативні роздуми. Ці твори увібрали героїчний епос доби Мойсея та Суддів, релігійну лірику пізнішого часу. Тексти П. відкривали незбагненність Бога. Так, у «Пісні Дебори» він поставав в образі піднесеного над буденністю вихору. Поетична образність ритмізованої прози П., тонкий ліризм, жанрове розмаїття, щирість зумовили їх популярність. Вони стали відомими і на киево-руських землях, де використовували різновиди Псалтиря гадального і тлумачного. П. притаманні специфічна ритміка, варіативність однієї думки, оформленої синтаксичними повторами, синонімією, антонімією, лексичним суголоссям тощо. Жанр широко використовувався за доби бароко, зокрема мандрованими дяками, які складали духовні вірші. Його традиція вплинула на становлення насиченої тонким психологізмом духовної пісні, названої псалмью,

кантом. П. були поширені у Польщі («Десять покутних пісень» Я. Трембецького, «Давидові псалми» Я. Кохановського, «Сім пісень на сім розділів Молитви Господньої» Я. А. Морштина, «Псалми майбутнього» З. Красинського та ін.), звідки потрапили в Україну, використовувалися як доповнення до літургії. Найвідомішими авторами П. були Симеон Полоцький («Псалтир римована», 1680), Дмитро Туптало Ростовський та ін. Значна їх кількість увійшла до почаївського «Богогласника» (1790). П. позначилися на творчості Григорія Сковороди («Сад божественних пісень»), представлені, зокрема, у «Пісні 16»:

Прощай, о печаль! Прощай, прощай, зла утроба!
Я на ноги встал, воскрес от гроба.
О отрасли Давидовска! Ти брег мні і кифа,
Ти райдуга, ведро мні, світ, мир, олива.

За «сковородинськими псалмами» навчалися Т. Шевченко (цикл віршів «Давидові псалми», 1845), П. Куліш, Я. Щоголів. Цей жанр, зазнавши видозміни, був актуальний і в ХХ ст.: «Псалми» П. Карманського, «Псалом залізу» П. Тичини, «Псалми степу» С. Маланюка, «Давидові псалми» Ліни Костенко тощо. Тетяна Яковенко здійснила майже ідентичні переспіви усіх 150 П. Старого Завіту («Книга псалмів у переспівах», 2003).

Псалмодія́ (грец. *psalmōdia*) — спів псалмів, особливістю якого є вільна ритмічна мелоречитация. Термін вживається також на означення збірника релігійно-моралістичного спрямування, твори якого асоціюються з псалмами, як-от «Псалмодія польська» В. Ковховського.

Псалті́р (грец. *psalterion*) — книга псалмів, частина Біблії. Мала давньоєврейську назву «Тфілім» («Техілім»). Давні греки називали П. багатострунний музичний інструмент, схожий на арфу. Термін «П.» у значенні сукупності релігійних пісень запровадив Філон Александрійський після перекладу Біблії на грецьку мову (Септуагінта). П. був першою книгою, перекладеною Кирилом та Мефодієм (Методієм) на церковнослов'янську мову. За киево-руської доби він використовувався не лише під час служби у храмі, а й був підручником для учнів, інтертекстуальною основою ораторсько-повчальної прози, літописів, агіографій.

Пса́льма (грец. *psalmos*: *пісня*) — різновид духовно-моралізаторського ліро-епічного канта, виконуваного лірниками, кобзарями. Джерелами жанру були псалми, переклади Франциском Скороиною «Пісень над піснями», твори Дмитра Туптала Ростовського, ченця Германа, віршова «Псалтир римована» (1680) Симеона Полоцького, покладена на музику В. Титовим. У добу бароко жанр зазнав певних модифікацій. Зокрема, Дмитро Туптало Ростовський реформував силабіку високого стилю, відмовившись від традиційного довгого віршового рядка:

В Троїці славимий,
Всім непостижимий,
Архангелов творче,
От бісов аоборче
Ісусе прекрасный!

Аналізуючи його третій, п'ятий та восьмий рядки, написані шестискладником, М. Сулима визначив, що з тридцяти трьох рядків хорейзованими були дев'ятнадцять. До П. належать деякі невольницькі пісні, ди-

дактичні думи (наприклад, «Дума про Олексія Поповича»), плач, які виголошували під час похорону У Білорусі П виконувалися під час весільного обряду, називалися стовповими піснями («Царю небесний» тощо), під час Коляди та на Великдень У Росії поширювалися світські П Особливості жанру досліджували В Гнатюк, В Перетц, А Григор'єв, Є Карський та ін

Псевдоандронім (грец *pseudos* обман, *andros* чоловік, *опута ім'я*) — псевдонім у вигляді чоловічого імені та прізвища, обраний письменницею Наприклад, Аврора Дюдеван відома як *Жорж Санд*, Марія Вілнська — як *Марко Вовчок*, Олександра Косач-Судовщикова — як *Грицько Григоренко* та ін

Псевдогінім (грец *pseudos* обман, *gynes*, *gynikos* жінка, *опута ім'я*) — псевдонім, що має форму жіночого імені та прізвища, обраний письменником Так, О Олесь підписувався *Ганна Красолька*, К Буревій — *Варвара Климова*

Псевдоепіграф (грец *pseudos* обман і *epigraphē* напис) — вигадане motto, яке приписується автору, що його не висловлював, або вигаданий історичний чи легендарний особи, міфичним персонажам

Псевдокласицизм (грец *pseudos* обман і *nim* *Klassizismus*, від лат *classicus* взірцевий) — стиль італійської, французької, російської літератури (межа XVIII—XIX ст.), перейнятий пафосом пастелізму, представники якого прагнули поновити моделі античного мистецтва та класицизму

Псевдомістифікація (грец *pseudos* обман, *mystēs* таємничий, лат *facito*, від *facio* роблю) — умовний прийом літературної гри, за якої в текст вводиться постать наратора, який оприлюднює чужі тексти Зразками П є «Пригоди Робінзона Крузо» Д Дефо, «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Нотатки божевільного» М Гоголя, «Художник» Т Шевченка, «Історія, знайдена в плящі» Е А По, «Зів'яле листя» І Франка, «100 сонетів вічного студента Роберта Давида», «52 грки балади вічного студента Роберта Давида» В Незвала, «Редактор Карк» М Хвильового, «Манускрипт з вулиці Руської» Р Іваничука тощо На відміну від містифікації автор П не прагне переконати реципієнта в автентичності тексту

Псевдонеологізм (грец *pseudos* обман, *neos* новий, *logos* слово, *вчення*) — маложиване слово з пасивного словника, помилково сприйняте за неологізм Так, слово *небожани*, використане П Тичиною («Ми слов'яни, ми слов'яни, ми нікого небожани»), зафіксоване у словнику Б Грінченка

Псевдонім (грец *pseudonymos* несправжньо іменований) — вигадане ім'я та прізвище митця, різновидами якого є патронім, матронім, астронім, геонім, криптонім, алонім, оронім, іронім, псевдогінім, аристонім тощо Більшість відомих П зібрана у «Словнику псевдонімів та криптонімів» (1969) О Дея Використання П, близького за значенням до містифікації, зумовлене різними причинами Так, П Рудченко підписував свої твори *Панас Мирний*, бо в Російській імперії друкувати українські тексти під власним прізвищем було небезпечно Поява П *Марко Вовчок* (Марія Вілнська) зумовлена тим, що жінка-письменниця не була типом для літератури XIX ст Невдовзі з'явилися П *Ганна Барвінок* (Ганна Білозерська), *Олена Пчілка* (Олена Драгоманова), *Леся Українка* (Лариса Косач), *Грицько Григоренко* (Олександра Косач-Судовщикова) та ін П бувають гумористичними, як-от *Любо-*

пытный Аверян, *состоящий не у дел коллежский протоколист*, *имеющий хождения по тяжёлым делам и денежным взысканиям* (Г Квітка-Оснот'яненко), *Комсия Дома Народного Руського* (Б Дидицький), *Невидомець жіночого роду* (П Рудченко), *Від одної часті львівської молодіжці та Павла* (І Франко), *Маруся К* (О Кониський), *Бабуся Катерина* (О Маковей) та ін Поширені також П-анagramи (*Ноліс* від *Симонів*), аноніми (*Павло Неруда*), маски (*В Алов* у поемі М Гоголя «Ганс Кюхельгартен»), усичення (*П Панч* від *Панченко*), містифікації (*Адофе Флупетта*, гадалий автор антисимволістської збірки «Туманності»), авторами якої були Г Вікери й А Боклер, *Порфирий Горотак*, за яким приховані Юрій Клен та Л Мосендз), псевдоніциали (*P R B* від *Pre-Raphaelite Brotherhood* у префаєліти Д Г Россетті), прізвиська (*тахталус* — «мелодійний» у Алшера Навої тощо) Один автор може мати кілька П, зокрема К Сопляков, відомий не лише як Кость Буревій (сучасники вважали, що це справжнє прізвище письменника), а й як *К Соколюський*, *Клим Буревій*, *Сопляк*, *Орлинський*, *Меженський Кость*, *Варвара Климова*, *Нахтенборенг*, *Едвард Стриха*, *К Б У П*, вживаних у художніх творах, може міститися натяк на реальну особу, наприклад *Світозаров* (М Зеров) у романі «Місто» В Підмогильного Письменник у власному творі може закодувати себе, як це зробив О Ірванець, вживши в романі «Ровно/Рівне» анаграму власного прізвища *Шлойма Ецрван Розкриття П* за життя автора без урахування його волі вважається порушенням літературної етики

Псевдопарадокс (грец *pseudos* обман і *paradoxos* несподіваний, дивний) — сумнівний парадокс, поширений у теорії множин та логіки Прикладом може бути П перукаря (сільський староста оголосив, що єдиний у селі перукар мусить голити чоловіків цього села, які самі не голяться, і лише їх, хто ж має голити перукаря?) та бібліотеки (вона мала впорядкувати певний каталог, куди увійшли б усі аналогічні каталоги, чи повинна вона вводити і себе до цього каталогу?) За спостереженням американського логіка Х Каррі, у П відсутня справжня суперечність, адже у першому випадку перукар не мг виконувати наказ щодо себе, у другому — бібліотека не змогла б упорядкувати каталог, вилучивши з нього себе

Психізація (нім *Psychisation*) — процес рефлексії, завдяки якому несвідомий зміст стає усвідомленим

Психіка (грец *psychikos* душевний) — здатність суб'єкта відображати довкілля та порухи внутрішнього світу людини у формі різних відчуттів, уявлень, афектів, думок, регулювати власну поведінку, усвідомлювати своє ество Складниками П є розум, емоції, інтуїція На рівні людського існування вона постає у досвіді, означеному мнемонічними слідами минулого, у сукупності щойно сформованих образів, переживань, логічних моделей сучасності, засвідченому намирами, спонуками, передбаченнями майбутнього Поза нею неможлива людська діяльність, зокрема літературна, критична, літературознавча, специфіку якої вивчають психологічна школа, психоаналіз, аналітична психологія Складність і різноманітність душевних процесів унеможлиблює формулювання всебічної теорії П Поняття «П», на думку К-Г Юнга, потребує уточнення, оскільки воно озна-

час і єдність всіх свідомих та несвідомих процесів, і конкретну душу як окремих функціональний комплекс, якому більше відповідає термін «психічне». У певні періоди історії письменства П була визначальним джерелом художньої творчості представники руссоїзму, сентименталізму, романтизму, декадансу, почасти модернізму надавали їй пріоритету, розвивали психологізм

Психічна реальність (нім *Psychische Wirklichkeit*, англ *psychic reality*) — поняття психоаналізу та аналітики психології, аналог досвіду, образу, природи і функції психіки П р містить все, що видається індивіду реальним, відображається у категорії суб'єктивної правди, а не історичної істини, постає особистісним міфом Як форма самовираження П р реалізується у несвідомій персоніфікації, забезпечуючи існування різних думок, вірувань, ідей, фантазій П р не об'єктивна, є ілюзорною, гіпотетичною щодо зовнішнього світу Така невідповідність між ними не викликала у З Фройда сумнівів щодо існування об'єктивного світу і можливості пізнання його науковими методами К-Г Юнг вбачав у свідомості людини опосередковано відображену дійсність, що постає у вигляді образної системи зовнішнього та внутрішнього світів І трактує як єдину П р, що переживається безпосередньо Вона видається проміжною ланкою між фізичним та духовним аспектами особистості

Психоаналіз (грец *psyche* душа і *analysis* розкладання, почленування) — теорія, об'єктом дослідження якої є психічне несвідоме Започаткована у працях австрійського психіатра та психолога З Фройда (1856—1939) Її основою були методи терапевтичного лікування психічних розладів, комплекс гіпотез і практик інтерпретації діяльності людини, стосунків між людьми, що тлумачили роль свідомого та несвідомого Оформлення П як цілісної теорії відбулося в 1902 в гуртку однодумців З Фройда, що невдовзі перетворився на Віденське психоаналітичне товариство З Фройд продовжував традицію романтизму Єнської школи, спирався на досвід філософа й педагога Й-Ф Гербарта («Загальна метафізика», 1828—29), лікаря та природознавця К Кравса («Лекції про психологію», 1831), філософа Е Гартмана («Філософія несвідомого», 1869), на тлумачення інстинкту А Шопенгауером, досліджував приховані основи людського буття, принципи й мотиви життєдіяльності особистості Було здійснено радикальний перегляд сформульованого Р Декартом ототожнення психіки зі свідомістю («*cogito ergo sum*» — «мислю, отже, існую»), який протиставлено концепцію природного децентрування автономного суб'єкта на кількох рівнях психіки З Фройд під час спостережень невротичних та істеричних симптомів у пацієнтів виявив не лише сліди давніх психотравм, що потребували спеціального лікування, а й дійшов висновку, що індивідом керують сили, не контролювані його волею, які формують внутрішні конфлікти На його переконання, така людина залежить від інстинктів, що мають своє джерело, сформоване у дитинстві, мету, імпульс, об'єкт Вчений виявив аналогічні явища і в психіці здорової людини, аналізуючи сновидіння («Тлумачення снів», 1900), в яких наявні такі символічні картини, що не підлягають адекватному декодуванню, бо розривають традиційні причинно-наслідкові зв'язки Домінувала у П ідея З Фройда про незадоволені сексуальні потяги

(лібідю), які визначають поведінку індивіда, впливають на його емоційну сферу, інтелектуальну діяльність, художню творчість Тому психоаналітик, поширюючи свої спостереження на всі сфери людського життя, вважав, що в основі мистецтва — сублимований інстинктивний статевий потяг митця («Не підлягає жодному сумніву, що поняття краси закоринене у сексуальному збудженні»), Едіпів комплекс (несвідомий сексуальний потяг дитини до своїх батьків), покладений в основу відомих творів світової класики — «Цар Едіп» (V ст до н е) Софокла, «Гамлет» (1601) В Шекспіра, «Брати Карамасови» (1879—80) Ф Достоевського Концепція П висвітлювалася на підставі напруження між свідомістю та витісненими в невідоме небажаними інстинктами, переживаннями, потягами тощо, які щоразу нагадували про себе, зумовлюючи неврози та інші психічні розлади, тому що прояв приборканих поривів відфільтровує «цензура», яка спирається на установлені канони та етику За концепцією П, у психіці людини виокремлюють три складники (праця З Фройда «Я і Воно», 1923) Надсвідоме (Super-ego, Над-Я), Свідоме (Ego, Я) та Несвідоме (Id, Воно) Несвідоме (Воно) є первинним у психіці людини, містить інстинкти, у ньому формуються неконтрольовані потяги людини, які спонукають її до дії Свідоме (Я) постійно прагне контролювати Несвідоме Надсвідоме (Над-Я) — психічне утворення, яке формується в людині під впливом виховання в сім'ї, традицій соціуму, виконує функцію заборони і покарань, викликає почуття провини Двома основними типами потягів є психосексуальний (Ерос) та агресивний (Танатос) Свідоме людини часто перешкоджає здійсненню інстинктивних прагнень, які не відповідають вимогам Над-Я, що зумовлює конфлікт Внаслідок цього Я немовби опиняється у лещатах між Над-Я та Воно Напруження між ними часто набуває форми драматизованого витіснення небажаних інстинктів у несвідоме, спростування (несприйняття небажаних для індивіда подій), раціоналізації (пошук причин та виправдовувальних пояснень), ізоляції (відмежування травматичних ситуацій від душевного збентеження), проекції (несвідоме перенесення своїх рис характеру на іншу людину), регресії (схильність до примитивних форм культури), сублимації Розв'язання таких конфліктів, що постійно тривожать індивіда, зокрема письменника, можливе завдяки принципу задоволення, коли витіснені потяги нарешті прориваються назовні, та принципу реальності, які сприяють уникненню потрясіння, виконують функцію захисних механізмів Внаслідок цього сексуальна енергія (лібідю) здатна перетворюватися на духовно-творчу — сублимуватися Сублимація у прийнятних для конкретної культури маскувальних формах символіки З Фройд вважав основою художньої творчості Цей процес він співвідносив із розвитком сновидіння, вважав проективно-діагностичною підставою для аналізу особистості митця, основою лібротерапії, тобто використання художнього слова як компенсації нереалізованих потреб В аналізі надавалося значення поверненню до минулого індивіда, до його дитинства, стосунків у родині з метою виявлення слідів розщепленої мови несвідомого, симптомів хворобливого розщеплення внутрішнього світу індивіда і віднаходження способу повернення до душевної рівноваги Своє бачення проблеми З Фройд сформулював у працях «Поет і фантазія» (1908), «Ле-

онардо да Вінчі, етюд із психосексуальності» (1910), а також «Достоєвський і батьковбивство», «Тема трьох скриньок» тощо, обираючи за об'єкт свого дослідження постаті В Шекспіра, Й-В Гете, Е-Т-А Гофмана та ін. Використовуючи методологічні принципи П, він тлумачив походження культури, етики, релігії («Тотем і табу», 1913), розкривав закономірності у міфах мотів «первісного батьковбивства», що відтворюється у багатьох символах, ритуалах, моральних заборонах, спричинених почуттям провини. При цьому проблема онтології ступалася перед потребою з'ясувати внутрішні структури творчого процесу як специфічної форми реальності. Новаторські засади теорії П нивелювалися стандартизацією життя, панівні положення перетворювалися на методи пошуку контролюваного пояснення та корелятивного формування стабільних, соціально пристосованих індивідів на зразок «сильної особистості». Критично була сприйнята і пансексуальність цієї теорії. Послідовниками концепції П, названою фрейдизмом, були Ф Прескот, А Трідон, К Ейкен, Г Рід, І Єрмаков, О Шмідт, А Лурія, М Осипов, А Бем та ін, під її впливом творили Т Манн, Ф Кафка, Дж Джойс, С Цвейг, А Бретон, Д Лоуренс, М Фріш, Т Вільямс, М Кундера, Ф Фелліні, П Пазоліні, П Пікассо, С Далі та ін, були сформовані напрями літературознавчих та мистецтвознавчих досліджень. П стимулював розвиток психоаналітичної критики та культурології, був поглиблений у дослідженнях Л Трільнга («Фрейд і криза нашої культури», 1955), Л Фідлера («Любов і смерть в американському романі», 1960), В Лайбл («Дослідження казок та глибинна психологія», 1969), П Детмерінга (двотомна «Поетика та психоаналіз», 1969), «Література-Психоаналіз-Кіно», 1984, «Генріх фон Кляйст. До питання про психодинаміку в його поезії», 1986), А Мічерліха («Психопатографі», 1972), Й Шпгеля («Психоаналітичне тлумачення біблійних текстів», 1972), Ж Старобінскі («Психоаналіз і література», 1973), Г Броха («Смерть Вергілія», 1974), Ж Лапланша («Гельдерлін та пошуки батька», 1975) та ін. З П, заперечуючи фрейдистський пансексуалізм, виокремились аналітична психологія К-Г Юнга, індивідуальна психологія А Адлера, О Ранка, який обстоював ідею травми народження. Е Берн розглядав людину як енергетичну систему, що постійно прагне набути спокою, якого може досягти після задоволення своїх бажань тут-і-зараз, активних та пасивних потягів творення (лібдо) і руйнування (мортідо). Він виявив неповноту триади «Надсвідоме-Свідоме-Несвідоме», вказував на іншу силу, що спонукає індивіда «рости над собою, розвиватися і ставати кралицями». Деякі ознаки П помітні у тенденціях екзистенціалізму (Ж П Сартр, А Мальро, С Дубровський), структуралізму (Ж Лакан, Р Барт), в американському соціологізованому неофрейдизмі (Е Фромм, К Хорні, А Карднер), археологічно зорієнтованій «виривальній герменевтиці» П Рікера, за якої індивід мусить шукати порятунку в люзорному світі одухотвореності, декодуєчи несвідоме та потаємне, виносене на загальний перегляд. Постмодерністське трактування П постало завдяки дослідженням Ж Лакана, у яких він, використавши положення структуралістської лінгвістики, гегелівської діалектики в інтерпретації А Кожева, гайдеггерівського екзистенціалізму, здійснив повторне прочитання праць

З Фрейда, надав першорядного значення децентруванню та процесу плуралізації, усунув тенденції контролю, замінивши їх «маскою смерті», тобто нейтральним полем проекції неусвідомленого дискурсу суб'єкта. На думку Ж Лакана, свідоме не може перебувати у центрі психіки, постійно зміщується, унеможливаючи нарцисизм, спротив чи концептуально завершення, постійно спрямовується до іншого і усуває конфліктне напруження. Часто Ж Лакан вдається до каламбурів, до подвійного розуміння, особливо стосовно стилістичних засобів, які не можуть прочитуватися буквально. Йдеться передусім про метафору та метонімію як полісемантичні утворення, співвідносні з явищами несвідомого (конденсація, переміщення), що сприяють усуненню конфлікту. Проблема фалоцентризму, пов'язана із фрейдівською пансексуальністю та європейським патріархальним логоцентризмом, набула актуальності у феміністичній критиці. Тенденція П помітна була і в працях українських дослідників проблеми художньої дійсності («Із секретів поетичної творчості» І Франка, «Шевченко у світлі фрейдизму» (1916), «Психологія замислу поеми Словацького «В Швейцарії» та «Творча особистість Жеромського» (1936) С Балея, «Психоаналіз і художня творчість. Критичний аналіз» (1980), «Психоаналіз від несвідомого до «втоми від свідомості» (1986) Л Левчук, «5 етюдів Підсвідомість і мистецтво» (1990) А Макарова та ін. Зокрема, С Балея засумнівався у доцільності Едипового комплексу, на противагу йому обґрунтував Ендимонівський комплекс, притаманний митцям (чоловікам) з інфантильною вдачею, із залежністю від жінок. Свою концепцію він верифікував прикладами з творчості Т Шевченка. Особливо вплинув П на модернізм. Вчення З Фрейда опосередковано наявне в експериментальній прозі В Винниченка чи В Домонтовича, особливо в оповіданнях і романістиці В Підмогильного, який цікавився фрейдизмом. П позначився на його оповіданнях та романах, спонукав до використання психоаналітичної методології під час дослідження прози І Нечуя-Левицького. Концепція П сприяє наближенню до адекватного сприйняття лірики Б-І Антонича, в основу якої покладені сновидіння, а також І Калинця, С Вишенського, В Рубана, поетичного доробку Нью-Йоркської групи, Київської школи та ін. Авангардисти (дадаїсти, французькі сюрреалісти та ін.) використовували принципи П у деструктивних, епатаційних формах самоствердження. П не втрачає своєї актуальності і в постсучасній літературі. Так, у прозових творах Оксани Забужко він виконує терапевтичну функцію при висвітленні драматичних стосунків між чоловіком і жінкою за умов фізичної і душевної травми, підкорення, насильства, помсти тощо, неврозу, аутизму, шизофренії, інфантильності, в утвердженні жіночого голосу, не почутого в патріархальному суспільстві. Проблема П в сучасному письменстві і теорії літератури порушила Ніла Зборовська («Психоаналіз і літературознавство», 2003).

Психоаналітична критика (грец. *psychē* — душа, *analysis* — розкладання, *kritikē* — здатність розрізняти) — див. **Психоаналіз**.

Психобіографія (грец. *psychē* — душа, *bios* — життя, *graphō* пишу) — метод літературознавчого аналізу життя письменника, літературознавця та ін., в якому використовують досвід психології

Психогенетика (грец *psyche* душа і *genetikos* той, що народжує, плодотворий) — наукова дисципліна на межі психології та генетики, предметом вивчення якої є походження індивідуальних психологічних особливостей індивіда, висвітлення ролі генотипу та оточення в їх формуванні Найінформативнішим вважається метод близнят, використовуваний в останній чверті ХІХ ст Ф Гальтоном П досліджує також співвідношення між ступенем кровної спорідненості й показниками психічної діяльності людей

Психографія (грец *psyche* душа і *grapho* пишу) — висвітлення внутрішнього світу письменника на підставі аналізу листів, щоденників, свідчень сучасників тощо Термін англійського літературознавця Дж Сентсбері (1845—1933), застосовуваний до методології засновника біографічного методу Ш О Сент-Бева Принципи П поділяли письменник Г Бредфорд, літературознавець Е-Ч Вагенкнехт, який розглядав творчість Дж Чосера, В Шекспіра, Дж Мільтона, Ч Діккенса, Марка Твена, Г Джеймса та ін з позиції їх внутрішніх інтересів та схильностей У П вагомими вважають документально-мемуарну спадщину, побутові деталі тощо

Психодрама (грец *psyche* душа і *drāma* дія) — метод психологічного й аналітичного дослідження, на підставі якого внутрішні конфлікти літературних героїв висвітлюють з урахуванням їхньої ситуативної поведінки

Психоідеологія (грец *psyche* душа, *idea* вигляд, лат *logos* слово, вчення) — вплив певної соціальної групи, до якої входив письменник, на своєрідність його творчої манери, термін вульгарно-соціологічної критики 10-х — початку 30-х ХХ ст, обстоюваний В Перверзєвим

Психокритика (грец *psyche* душа і *kritikē* здатність розрізняти) — тенденція у французькій критиці, яка вивчає сукупність асоціацій і образів у творчості письменника, близька до психоаналізу і тематичної критики Творча особистість у П тлумачиться не як невід’ємна риса людини, а як ознака зображення

Психолінгвістика (грец *psyche* душа і франц *linguistique*, від лат *lingua* мова) — розділ мовознавства на межі лінгвістики та психології, що вивчає психологічні процеси творення мови, формування, сприйняття мовлення, співвіднесення цих тенденцій із літературною мовою у процесі комунікативного акту Сформований у 50-ті ХХ ст Термін «П» запровадили американські вчені Ч Осгуд і Т Себеок, використавши досвід необхворизму та дескриптивної лінгвістики, а також праці В Гумбольдта, Г Штайнталя, І Бодуена де Куртене, спостереження О Потєбні, Л Щєрби, дані психологічної концепції Л Віготського, генеративної граматики Н Хомського Предметом аналізу П є процес мовного впливу на свідомість спільноти через засоби масової інформації, пропаганди тощо, а також через художню літературу Представники П висвітлюють зв’язки між змістовою наповненістю мови та її реалізацією у конкретному просторі мовлення і суспільної свідомості, складають словники асоціативної сполучуваності на підставі досліджень асоціативного мислення мовців, визначають матеріал, що є базовим для вивчення рідної чи іноземної мови

Психологізм (грец *psyche* душа і лат *logos* слово, вчення) — передавання художніми засобами внутрішнього світу персонажа, його думок, пережи-

вань, зумовлених зовнішніми і внутрішніми чинниками П закорінений у фольклорі, хоч у давніх жанрах усної творчості виявлений мало Так, в обрядових піснях людина постає ідеалізованою, деперсоналізованою Вже у чарівних казках узагальнено відтворюється емоційно-психологічна реакція персонажа, гіперболізація його почуттів досягають шляхом дворазового, триразового чи кількаразового повторення його станів, у думках та історичних піснях зовнішня поведінка героїв супроводжується описом їхніх емоцій Драматичність балад актуалізує тісний взаємозв’язок серцевних переживань та мотивованої ними поведінки персонажів Кардіоцентричними видаються ліричні позаобрядові та обрядові пісні, визначальними в яких є символіка, метафора, емоційна виразність, досягнута завдяки використанню монологу, паралелізмів, повторів, градацій тощо У літературних творах П орієнтує увагу письменника (читача) на внутрішній світ людини з найтоншими душевними порухами, пов’язаний з лірикою, надає їй експресивного характеру, інтровертності Водночас П передбачає й особливості відтворення портрета персонажа (погляд, посмішка), жесту, міміки, характерів, стосунків, сюжетних колізій тощо Лірична тональність, що з’являється у прозі і драматургії, засвідчує посилення психологічної насиченості артистичного мовлення, позначається на жанрах і стилях, що характерне, зокрема, для раннього та пізнього етапів модернізму (Дж Джойс, Ф Кафка, В Підмогильний, М Пруст, Я Івашкевич та ін), на протипагу класичному реалізму з соціологічним аналізом дійсності Елементи П притаманні міфам («Про того, хто бачив усе», тобто про Гільгамеша), «мініатюрно-психологічному ліризму» давньокитайської поезії (Г Гагачев), фрагментам античного епосу (плач Андрюмахи над тілом убитого Гектора в «Іліаді» Гомера), елліністичним романам «Ефіюпки» Геліодора, «Дафніс і Хлоя» Лонга, Псалтиря та «Пісні над піснями», «Сповіді» Августина Блаженного, «Сповіді» П Абеляра, медитаціям «Прологу», ліриці трубадурів і мейстерзингерів, практиці суфізму, середньовічному роману про Трістана й Ізольду, «Вавилонським повістям» візантійця Ямвлиха, поемі «Лейла і Меджнун» Нізамі Гянджеві, «Новому життю» Данте Аліг’єрі тощо П характерний для творів раннього етапу Відродження, зокрема в поезії Ф Петрарки, що зумовило розвиток стильового струменя петраркізму, у пізньому Ренесансі посилюється тенденція до об’єктивованого зображення людської душі Проте вона зазнала перегляду у драматургії К Марло, особливо В Шекспіра, титанічні персонажі яких гостро переживають недосконалість світу, зосереджені на внутрішніх відчуттях Трагічне усвідомлення взаємозв’язку протилежностей було властиве мистецтву доби бароко Прецюзна література надавала можливість для авторських рефлексій Натомість класицизм, спираючись на принципи логоцентричного картезіанства, намагався підпорядкувати обов’язку особисті емоції, залишав їх ліриці Однак всупереч класичним нормативам, а також педагогічним настановам просвітників у цей час з’явилися перші психологічні романи «Принцеса Клевська» (1678) графині Марі де Лафайєт, «Манон Лєско» (1731) абата А Ф Прево, «Черниця» (1760) Д Дідро, «Юлія, або Нова Елоїза» (1760) Ж Ж Руссо тощо Посилення тенденції кардіоцен-

тризму, започатковане руссоїзмом, реалізувалось у ричищі сентименталізму, преромантизму, згодом романтизму Навіть реалісти не дотримувалися послідовно соціологічних схем та раціоналістичних вимог Так, у пізніх творах Л Толстого, І Тургенєва, Г де Мопассана, Ф Достоевського, Панаса Мирного, А Чехова, М Коцюбинського, Ольги Кобилянської, В Винниченка, М Хвильового та ін спостерігався «чистий психологізм», зображення душ людини у кризовій ситуації Особливо вплинув П на лірику «проклятих поетів» — П Верлена, А Рембо та ін, на доробок декадентів, представників психологічно-імпресіоністичної Віденської школи (Г Бар, А Шніцлер) Спроби заглибитися у художню свідомість митця наявні у представників психологічної школи, психоаналізу, аналітичної психології Водночас виразнішими стають тенденції антипсихологізму, засвідчені настановами та практикою авангардистів, тотально поширені в літературі постмодернізму «Перверзи» Ю Андруховича, «Воццек» Ю Іздрика, «Рівне/Ровно» О Ірванця Кожен рід літератури використовує різні можливості висвітлення внутрішнього світу людини Лірика, зосереджуючись на інтровертності, кардіоцентризмі, використовує експресивні засоби для розкриття почуттів, емоцій Інтимна суб'єктивність відображає глибину людської душі, однак має і свої обмеження У драматургії П виражений за допомогою монологів, аналогічних ліричним висловленням, у сценічному мистецтві ХХ ст більше значення має жестово-мімічна, пластична гра актора, психологічний клімат відтворюється декораціями, звуковим оформленням У прозових творах психіку людини осмислюють і зсередини, і ззовні, часто використовують внутрішній монолог, здійснюють психологічний аналіз при нараці від третьої особи, самоаналіз при оповіді від першої особи, застосовують невластиву пряму внутрішню мову Часто П переданий через потік свідомості, в якому фіксуються моменти душевного переживання, переважання емоцій Наприклад, в оповіданні «Друкарка» Марії Галич героїня не лише аналізувала думки та вчинки, а й дослухалася до рефлексій свого тіла

Розповідаючи ж, захопилася, і дивною стала їй в очах та гулянка з найменшими деталями Кожну хвилину відчувала з неї й кожна хвилинка ховала в собі незвичайну красу

Далі виник жаль На зачота тобі нби, що його завтра мала скласти на зачота, на кімнату, на все, що кругом

Вона вмить відчула себе у високих, глухих мурах Себе і всіх інших у всіх закутках дому Здавалось — коли б на хвилину спинила увагу, могла б вгадати навіть, хто де як ступить, що скаже

Було неприємно з того і смішно самій уже []

Психологічна дистанція (грець *psychē* душа, *logos* слово, *вчення*, лат *distantia* відстань) — відстань, емоційний дискомфорт, який виникає між автором (наратором) і реципієнтом (наратором), характерний для творів темного стилю, відчутний за епативності митця

Психологічна пауза (грець *psychē* душа, *logos* слово, *вчення*, *pausis* припинення) — перерва у мовленні, якою мовець наголошує на семантично поглибленому змісті

Психологічна сумісність (грець *psychē* душа і *logos* слово, *вчення*) — максимальне співвіднесення психічних параметрів двох чи кількох індивідів, яке є запорукою ефективності спільної їх життєдіяльності П с, окрім спільних естетичних смаків та стильових уподобань, є основою літературних груп, шкіл, угруповань

Психологічна шкільна (грець *psychē* душа, *logos* слово, *вчення*, *scholē* дозволяти, *учена бесіда*) — наукова тенденція у мовознавстві та літературознавстві, об'єктом дослідження якої є різні рівні свідомості, психологія творчості та особистість письменника, поглиблений аналіз характерів літературних героїв П ш заснована у 80—90-ті ХХ ст, вважалася другим етапом позитивізму Об'єктивний характер художньої ідеї і представники вважали другорядними, вона існувала лише у фантазії митця чи реципієнта, що вкладали у неї власне світосприйняття Як зазначав її прихильник Р Мюллер-Фрайєнфельс, «поетичний твір виражає внутрішнє життя людини», залежить не лише від психіки митця, а й від культури П ш розвивала ідеї культурно-історичної школи, принципи біографічного методу Ш О Сент-Бева Ї засновником є німецький філософ, психолог, фольклорист, представник етнографічної психології В Вундт (1832—1920), який започаткував вивчення сутності міфу та формування художнього образу, тлумачив уявлення про дух, душу, нижчу міфологію з погляду первісної людини («Міф і релігія») Не вважаючи психологічні студії універсальним методом аналізу мистецтва, він обґрунтував учення про творчий процес, в якому головним був психічний стан митця, адже «мистецтво виражає все те, що людина носить у собі як враження доколишнього світу і як свої власні душевні порухи» («Основи мистецтва», 1910) На переконання В Вундта, мова та поезія є наслідками розвитку природних виражальних рухів, колективне начало притлумлює індивідуальні інтенції, тому міфи, мова, поезія виявляють передусім присутність народного духу Особливе значення він надавав сно-видінням та галюцинаціям Вивчаючи ранні стадії розвитку малярства, В Вундт виокремив такі етапи, як мистецтво моменту з функцією умовних знаків, мистецтво для пам'яті з проєкцією у майбутнє, прикрашальне мистецтво Визначальним чинником він вважав первісне вольове начало, а прикметним виявом малярства — аперцепцію (зумовленість сприйняття попереднім досвідом) Погляди В Вундта позначилися на аналітичній свідомості С Жирардена («Про драматичну літературу», 1873), П Аландського («Поезія як предмет науки», 1875), Е Еннекена («Наукова критика», 1888), В Веца («Шекспір з погляду порівняльної історії письменств», 1890, Т 1), праць Е Ельстера, Г Зіббека, Й Фолькельта, Е Бертрама, Е Гроссе та ін, на французькій естопсихологічній школі, на фройдизмі Незалежно від цих досліджень О Потебня, автор низки концептуальних праць («Мова і мислення» (1862), «Із лекцій з теорії словесності» (1894), «Із нотаток з теорії словесності» (1905), спираючись на теорію В Гумбольдта про єдність мови та мислення, доводив, що лад у доквіллі зумовлений думкою людини, художня творчість засвідчує відображення внутрішнього світу митця, вдосконалює його духовне життя Таємниці мистецтва він вбачав в особливостях душ письменника, який творить передусім для себе, тому

художній твір видається моделлю його внутрішнього світу Погляди О Потебні збігалися з поглядами В Вундта у трактуванні аперцепції і образу-символу в мові та поезії О Потебня проводив аналогії між словом, образом та літературним твором, на підставі чого створив концептуальну модель внутрішньої форми, обґрунтував уявлення про єдність форми, образу та його значення, розробляв теорію послідовного розвитку «слово — міф — поетичний образ» Він вважав, що у міфі пізнаване та раніше пізнане уподібнені, а в поезії вони розмежовані, формуючи метафору Визначальною роллю у постанні міфу та образу належить індивідуальному слову, на основі якого твориться невичерпність будь-якого художнього тексту Вона зумовлена тим змістом, який вкладає у певний твір читач, визначається його досвідом, віком, фахом тощо О Потебня наголошував, що «Сутність, сила [] твору не в тому, що мав на думці автор, а в тому, як цей твір де на читача або глядача, отже, у невичерпно можливому його змісті Заслуга митця не в тому мінімумі змісту, закладеному у нього при творенні, а у відомій гнучкості образу, у здатності внутрішньої форми збуджувати найрозмаїтіші змісти» При цьому зберігається відносна непорушність образу при ненастанній мінливості його значення Особливого значення О Потебня надавав проблемам фольклору, пропонуючи оригінальні версії виникнення найпростіших жанрів (прислів'я, притча, казка) та символічних образів Метою П ш було висвітлити психологічні мотиви, які зумовили появу художнього твору, розкрити «застосування» художнього явища безмежною кількістю його реципієнтів, віднайти психологічне обґрунтування різних способів його впливу Міркування О Потебні підтримували та розвивали Д Овсяннико-Куликовський, А Горнфельд, В Харцієв, Т Райнов, О Білецький та ін Так, Д Овсяннико-Куликовський («Історія російської інтелігенції», 1906—07), поєднуючи психологічний метод із соціологічним, розмежовував письменників на спостерігачів (І Тургенев) та експериментаторів (М Гоголь, А Чехов) А Горнфельд синтезував настанови аналізу психології творчості з елементами формально-естетичного дослідження Тоді ж виходили збірники «Питання теорії та психології творчості» (Харків, 1907—23, з'явилось вісім томів) за редакцією В Лезіна Ідеї П ш позначилися на символізмі, були виокремлені як метод, розгорнулися в напрям, у межах якого працювали також відомі філософи А Бергсон, Б Кроче, М Гершензон та ін, що надали йому ознак інтуїтивізму Набутки цієї школи використовувало й порівняльно-історичне літературознавство Зокрема, у монографії «В А Жуковський Поезія почуття і "сердечної уяви"» (1904) О Веселовського йдеться про психологічно зумовлені аналогії певних явищ письменства з погляду самозародження та міграції сюжетів Французькі компаративісти Б Бальданджерве, П Азар, румунський дослідник О Діма («Принципи порівняльного літературознавства», 1972), словацький літературознавець Д Дюршин («Теорія літературної компаративістики», 1973) також використовували методологічні принципи психологічного аналізу Досвід П ш значно поглибив Л Віготський, схильний розглядати художні феномени як «сукупність естетичних знаків, спрямованих на викликання емоцій у людей», вважав, що лише на підставі байок

І Крилова неможливо відтворити психологію автора та його сучасників, проте в основу цих творів покладено певний психологічний закон, який потребує розкриття, висвітлення невідповідності між матеріалом і формою, аналогічної одивненню В Шкловського Представником цієї школи був також М Арнаудов — автор фундаментальної монографії «Психологія літературної творчості» (1931)

Психологічний відступ (грец *psychē duša i logos слово, вчення*) — прийом уведення у текст письменником (наратором) невимішеного жарту, анекдоту, бувальщини, легенди з метою відвернути увагу реципієнта (наратора) від перебігу сюжетних ліній та конфліктних ситуацій Такий прийом використовували в інтермедіях під час антракту у трагедії

Психологічний клімат (грец *psychē duša, logos слово, вчення, klima, klimatos нахил*) — стильна для автора (наратора) та реципієнта (наратора) психологічна налаштованість, яка може викликати стан емоційного піднесення, ейфорії

Психологія (грец *psychē duša i logos слово, вчення*) — наука про закономірності виникнення, розвитку, функціонування психіки живих істот Дані П щодо особливостей психічної діяльності людини, стосунків індивіда і спільноти використовують літературна критика та літературознавство Особливого значення у літературних творах набувають внутрішній світ автора, персонажів, реципієнтів, специфіка естетичного оцінювання художньої дійсності Перш відомості про П зафіксовані у Давньому Єгипті, Шумері, Вавилоні, Індії, Китаї, Греції, Римі Античні лікарі Гіппократ, Ерасістрат вважали осередком психіки мозок, Демокрит тлумачив душу як частину космосу, Платон вбачав у ній ознаки безсмертя, піфагорійці використовували прийоми психотерапії, Аристотель розробив систему психологічних понять («Про душу») Становленню П сприяли праці Авіценни, студіа Леонардо да Вінчі, Х Вівеса, Р Декарта, Т Гоббса, Б Спінози, Г Лейбніца, Дж Локка, Д Дідро та ін Виокремлення П як науки здійснив В Вундт (1879), створивши першу експериментальну лабораторію в Лейпцигу Перш знання про людську душу наявні у багатьох пам'ятках писемності, зокрема в києворських (Повість минулих літ, «Повчання» Володимира Мономаха, «Моління Данила Заточеника» тощо), їх розвивали Інокентій Гізель, Йосип Кононович-Горбацький, Феодан Прокопович, Григорій Сковорода та ін На тому, що П важлива для письменства, наголошував І Франко («Із секретів поетичної творчості»), вважаючи, що література, особливо літературна критика, «входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового аналізу, якими послуговується сучасна психологія» Використовуючи сформульовані Г Штайнталем закони психологічного асоціювання ідей, він аналізував поезії «Заповіт», «Хустина» Т Шевченка Модерністи, особливо авангардисти, обстоювали настанови антипсихологізму (театр Б Брехта, драма абсурду) У постмодернізмі увага до П посилилася наприкінці 80-х ХХ ст передусім серед представників другої хвилі цього напрямку, зокрема серед англійських молодих дослідників Так, Є Паркер («Криза в сучасній психології — і як покінчити з нею», 1989) розглядав постмодернізм як суттєве культурно-історичне зміщення, від якого не може відмежовуватися соціальна П Ці та аналогічні

проблеми обговорювалися на конференції в данському місті Аарусі (1989), були висвітлені у виданні «Гуманістичний психолог», де з'явилися ґрунтовні праці С Квале, К Джерджена, Мері Джерджен, Л Ловл Згодом з'явилися дослідження інших пост-модерністів (П Лейтера, В С Роджерса, Н Янга, Ерки Бермен, Валері Волкердайн, Ф Ньюмена, Л Гольцмана та ін), які не лише розробляли фрагментаризовані постмодерністські П, а й звернулися до практики соціоконструктивізму та психотерапії

Психологія мистецтва (грец. *psychē* душа і *logos* слово, вчення) — розділ психології, що вивчає психологічні аспекти, закономірності функціонування мистецтва, артистичної діяльності, специфіку творчої лабораторії певного автора У П м досліджують процеси виникнення художнього образу, трансформацію вражень, творче уявлення та мислення, психічні стани, порушують проблему активності митця, його обдарованості, таланту, генія Значне місце посідають висвітлення переживань, емоційної сфери літературних персонажів, сприйняття реципієнтом художнього твору, естетичні аспекти творчого процесу Розуміння художнього сприйняття як співтворчості автора й реципієнта осмислювали представники Харківської психологічної школи Така рецепція залежить від соціокультурних, національних традицій, вікових, гендерних і станових особливостей, естетичного смаку, симпатій чи антипатій читача, глядача, слухача, письменника, який оцінює твори інших авторів

Психологія пропаганди (грец. *psychē* душа і *logos* слово, вчення, лат. *propaganda* те, що підлягає розповсюдженню) — розділ психології, який досліджує психологічні механізми політичного, економічного, наукового, релігійного, літературно-мистецького впливу на аудиторію, використовується передусім в ораторському мистецтві, засобах масової інформації За П п, очікуваного ефекту можна досягти за спільної діяльності комунікатора та реципієнта, який не лише засвоює інформацію, а й постійно потребує нових її порцій Авторитарні, тоталітарні режими, реклама використовують П п для маніпуляції свідомістю людини Аналогічну функцію вона виконує в мистецтві, коли нав'язується певний канон, відхід від якого вважається неприпустимим Найоптимальніше застосування П п можливе за умови спільної, двосторонньої комунікації між адресантом і адресатом

Психологія творчості (грец. *psychē* душа і *logos* слово, вчення) — галузь наукових досліджень, предметом якої є процес виникнення оригінальних художніх явищ та їх естетичне сприймання, зумовлені індивідуальними особливостями автора та реципієнта, нагнітання, фантазія, осяяння, обдарування, талант, геній, різні типи художньої творчості тощо Як міждисциплінарна наука на перетині психології, мистецтвознавства та соціології П т сформувалася на межі ХІХ—ХХ ст, увібравши досвід художньої культури За доби античності до проблеми П т окреслився подвійний підхід Для Платона творчість видавалася священним нагнітанням, іскрою Божою, що не залежала від майстерності автора, Аристотель акцентував на практичній діяльності митця, зумовленій часом та обставинами Ці тенденції виявилися визначальними для європейської аналітичної свідомості Якщо Д Дідро чи Г-Е Лессінг обстоювали детермі-

ністські засади творчого процесу, то В-Г Вакенродер, Новаліс звертали увагу на містичне осяяння, емануюче божество, інтуїцію Сутність мистецтва, за Г-В-Ф Гегелем, полягала в саморозвитку абсолютного духу, хоч філософ визнавав, що творчий процес, зумовлений часом, не сприймає несвідомих настанов художнього життєдіяльності Становленню П т сприяли набутки загальної психології, досвід експериментальної психології, концепції Ч Ломброзо, М Нордау, психоаналізу, аналітичної психології, інтуїтивізму, а також діяльність психологічної школи у літературознавстві й фольклористиці П т застосовує методи спостереження, інтроспекції митців, аналізу їхньої творчої лабораторії, художнього мислення та його типів, даних текстології, анкетування, експерименту із застосуванням спеціальних технологій, спостереження за творчим процесом та рецепцією художніх творів, діагностування нахилів, здібностей, таланту, генія, специфіки осяяння, інтуїції, уяви, ролі свідомого і несвідомого, своєрідності ідентичності У багатьох дослідженнях простежено виникнення задуму, етапи творчості, оброблення перших варіантів твору, сприйняття його завершеного вигляду автором та читачами тощо Йдеться не про творчу історію, зорієнтовану на історико-літературне дослідження еволюції твору за рукописами, а про розуміння закономірності художнього мислення письменника Такий кут зору зумовив появу наукових праць різного спрямування, в яких творчість пояснювали фізіологічним станом організму автора («Фізіологія письменників та артистів» Е Дешанеля, 1864) Її особливості проаналізовані у студиях О Потебні, Д Овсяніко-Куликовського, А Горнфельда та ін До цієї проблеми зверталися І Франко, М Рубакін, О Цейтлін, П Медведєв, А Ковальов, М Теплов, О Костюк, Г В'язовський та ін Б-І Антоніч вважав, що творчість формується «[] від спонуки до вражіння, від вражіння до уявлення, від уявлення до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова і в кінці — матеріалізації цих засобів» У творчій практиці не завжди дотримуються такої послідовності художніх операцій, інколи вони можуть відбуватися миттєво, як спалах, що притаманне геніям Так, Леся Українка, В Стефанік визнавали, що деякі їхні твори з'явилися у хвилини виняткового креативного напруження, інсайту Особливої уваги цій проблемі надавав М Драй-Хмара, який, досліджуючи літературну спадщину Лесі Українки, зазначав, що «одно із головних завдань, що поставила перед собою письменниця», була «аналіза людської психіки» Систематизацію свідчень письменників про творчий процес, спробу цілісного концептуального дослідження закономірностей художньої діяльності відображено у фундаментальній монографії «Психологія літературної творчості» (1931) болгарського вченого М Арнаудова, метод аналізу структури виникненого твору був запропонований Л Виготським у «Психології мистецтва» (1925), тамтешні художні пошуки розкриті В Роменцем у «Психології творчості» (2001) Нині їхню традицію продовжує Р Пихманець Позитивістські тенденції осмислення П т притаманні дослідженням у річці психоаналізу, зокрема репрезентовані нью-йоркською антологією «Психоаналіз та література» (1964) Деякі дослідники, як-от В Кайзер, вважають сумнівною доцільність вивчення творчого процесу Виходи-

ли російськомовні збірники письменників про власну творчість «Про письменницьку працю» (1955), «Про працю драматурга» (1957), трисерійне нью-йоркське видання «Письменники за роботою» (1963—67). На межі 60—70-х ХХ ст виникла потреба надання П т вигляду синтетичної теорії як творчості, так і сприймання П т також вивчає специфічні процеси наукової діяльності, що реалізуються у винаходах, відкриттях тощо

Психосемантика (грец. *psychē* душа і *semantika* означальний) — галузь психології, яка вивчає походження, будову та функції системи значень, притаманної ідіолекту конкретного письменника. Дослідники П висвітлюють різні форми існування ідіографічних значень (образи, символи, вербальні знаки тощо), аналізують мотиваційні чинники, емоційні стани письменника, їх зв'язок із характерною для нього творчою діяльністю. Визначальним у П вважається метод побудови суб'єктивних семантичних структур індивідуально художньої свідомості. Розмежовують загальнопсихологічні та диференційно-психологічні аспекти категоризації. У другому випадку йдеться про реконструкцію світосприйняття певного автора шляхом виявлення специфіки його індивідуальних значень та особистісних смислів.

Психосоматика (грец. *psychē* душа і *sōma* тіло) — дисципліна, що досліджує психогенну природу фізіологічних розладів. Термін у 30-ті ХХ ст запровадив Ф. Александер. У ширшому значенні поняття вживається на позначення відображення форм психічної діяльності (процесів, станів, емоцій, переживань, почуттів, волі) у координації рухів тіла, міміці людини. Характерними ознаками П вважаються швидкість, точність, варіативність, пластичність. Розрізняють такі її різновиди: сенсомоторика, що виявляється реакцією на зорові, слухові, тактильні стимули довілля, та ідеомоторика, фіксована у рухах-відповідях на думки, ідеї, мрії. Найповніше П виявляється у сценічному мистецтві, менш виразно у літературі (наприклад, при зображенні внутрішніх переживань та поведінки персонажа), хоч може бути яскраво представлена у поезії, її темпоритмах, тропіях, синестезії. При цьому беруться до уваги дані психології, яка вивчає вплив психіки на перебіг вегетативних, трофічних процесів у організмі людини, а також їх вплив на душевний стан особистості. Сильні, несподівані переживання (страх, горе) можуть викликати стрес або фрустрацію, невроз, але при перегляді трагедії компенсуються катарсисом. А позитивні емоції, закладені у жартах, анекдотах, комедії, інтермедії, вертепі і т. д., сприяють зміцненню здоров'я. Стенічні тенденції найбільш властиві Ренесансу, а негативні, астенічні — декадансу. На основі даних про П сформувалися задачі психотерапії, вперше застосованої пфагорійцями.

Психотерапія (грец. *psychē* душа і *therapeia* лікування) — клінічне й особистісно орієнтоване лікування психічних, психосоматичних розладів за допомогою словесного та несловесного впливу на хворого, що полягає у створенні сприятливих для нього умов, запобігання чинникам, що травмують. У П застосовують методи навчання, гіпнозу, автогенного тренування, а також мелотерапії (лікування музикою), імаготерапії (відтворення образу), бібліотерапії (читання спеціально дбраної літератури) тощо. Такі

прийоми починали розробляти пфагорійці (мелотерапія), обстоював Аристотель, аргументуючи користь катарсису («Поетика»). Психологи, мистецтвознавці, літературознавці, письменники помітили, що художні твори сприяють П, якщо сформовані внаслідок творчого осяяння. К.-Г. Юнг твердив, що П має сприяти передусім індивідуальному розвитку, становленню особистості «такою, якою вона була завжди».

Пуант (франц. *pointe* вистра, гострий кінець, лезо) — гостродраматичне завершення сюжету у прозовому, драматичному чи ліричному творі, найвищій вияв розв'язання конфлікту, семантичної градації.

[]увігнав
заступ у землю
хотів докопатися
до джерела
а докопався
до крові (А. Крат)

П притаманний байкам, притчам, баладам та ін жанрам, що завершуються лаконічним або афористичним висловом, наприклад драматична поема «Орпя» Лесі Українки, в якій Антей, позбавляючи себе життя після вбивства зрадливої дружини Геріси, звертається до своїх учнів Хілона та Федона «Товариші, даю вам добрий приклад». Термін «П» вживається у балеті, називає танець на кінчиках пальців ніг, вважається одним з елементів жіночого класичного танцю. Назва походить від твердих носків балетного взуття.

Пуантилізм (франц. *pointillisme*, від *point* крапка) — стильовий різновид імпресіонізму на завершальній стадії його еволюції (межа ХІХ—ХХ ст.), що походить від манери накладати фарби окремими мазками у вигляді крапок чи невеликих рисок. Поняття вживається і в музиці, де вказує на таку техніку виконання, коли кожен звук відокремлений від іншого паузою певної тривалості.

Публікація (лат. *publicatio*) — вміщення художнього твору, критичної статті, літературознавчої розвідки на сторінках періодичного або неперіодичного видання.

Публіцистика (нім. *Publizistik*, від лат. *publicus* суспільний) — різновид літератури на межі з журналістикою, що, оперуючи засобами логічного переконання та емоційного впливу, висвітлює, узагальнює, оцінює актуальні проблеми сучасності у періодиці або в окремих виданнях. Термін запроваджений Г. Баумгартером для визначення риторичності у письменстві. Зазвичай П властивий злободенний громадсько-політичний зміст, і твори призначені для впливу на широке коло реципієнтів, яких можуть залучати до діалогу про актуальні питання сучасності, спонукають до трансформування отриманих знань у переконання. Задля цього факти вводять у потрібний причинно-наслідковий контекст, логіко-раціональним конструкціям надають емоційного забарвлення, застосовують засоби інтонаційно-образної системи. Європейська П закорінена в античному красномовстві (промови Лісія, Демосфена, Сократа, Цицерона), у Меніпповій сатирі, у біблійних проповідях, в ораторсько-повчальній прозі, у притчах, в агіографії, у наративах представників Відродження, у дидактичних творах просвітників, у практиці революціонерів, маніфестах різних літературних шкіл та

стильових тенденцій. П. адаптує для своїх потреб художні тропи, стилістичні фігури, аналогії, гіпотези, прогнози і т. п., а також, за потреби, науковий термінологічний апарат. У П. розмежовують соціальний, політико-ідеологічний, філософський, морально-етичний, релігійний, літературно-критичний різновиди. До її жанрів належать стаття, фейлетон, нарис, огляд, рецензія, памфлет тощо. Першорядної уваги у них надано загальному, а не індивідуальному, характерними є редукція психологізму і деталізації, відсутність художнього вимислу, притаманного письменству. Ефективність впливу на свідомість слухачів досягається за допомогою традиційних риторичних прийомів, коли монолог оратора переходить у діалог з аудиторією, залучуваною до обговорення питання. Тому П. відмінна від суто інформаційних жанрів, хоч застосовує спільні з ними елементи (факт, проблема, аргумент, концепція, висновок). Головна її мета полягає у формуванні громадської думки, часто з використанням психології пропаганди, прийомів полеміки. Зловживання П. призводить до маніпулювання свідомістю задля досягнення корпоративних, партійних тощо інтересів. При цьому порушуються принципи еристики, використовуються прийоми інтриги, фігури умовчання, еліпси, за допомогою яких приховується частина інформації, дійсність постає усиченою, поляризованою. П. як складник художнього твору притаманна романам «День отця Сойки» С. Тудора, «Сад Гетсиманський» І. Багряного, «Ost» У. Самчука тощо. У журналістиці в П. виокремлюють інформацію та аналітичні жанри.

Публіцистична лірика (нім. *Publizistik*, від *lat. publicus: суспільний* і *грец. lyrikos: ліричний*) — тенденційні віршові твори, що відображають актуальні ідеологічні, світоглядні, політичні позалітературні інтереси. Їм притаманний конкретний часопростір, полемічний розвиток ліричного сюжету, художня декларація як засіб поетичного вираження, іноді — порушення принципів еристики. П. л. спирається передусім на ідею, на персонафіковані поняття, адаптуючи для емоційно оформленого висловлення різні тропи та стилістичні фігури, вкладаючи образ у відповідну тезу, деталь, символ, алегорію. Поширене уявлення, ніби П. л. призначена лише для прямолінійного формулювання політичних, суспільно значущих думок та ідей, тому виконує утилітарну функцію, несумісну з вимогами художності, спростовує О. Шарварок:

...о, чужино, рідніша на-
віль од душеспасіння!

...а ти притулиш до вікна
одутле личико сумління
і щось угледити через шибу
в патьоках сонця, брижах скла:
черству буханку, свіжу рибу
чи серце, голе догола?..

...чи віддзеркалиться раптово
відбитком долі і доби
німе і шолудиве слово
перед голготою ганьби?..

Публіцистична стаття (нім. *Publizistik*, від *lat. publicus: суспільний*) — стаття, в якій аналізують конкретні події, злободенні питання, аргументовано до-

водять певні політичні, національні, соціальні, педагогічні тощо положення, переконують читача у правильності авторських суджень, узагальнюють та висновків.

Публіцистичний нарис (нім. *Publizistik*, від *lat. publicus: суспільний*) — різновид нарису з ознаками соціального дослідження, в якому життєві обставини розкриваються через соціальні характеристики персонажів задля висвітлення найтиповіших ознак певної групи чи доби.

Публіцистичний роман (нім. *Publizistik*, від *lat. publicus: суспільний* і *франц. roman: романський*) — прозовий твір на актуальну суспільно-політичну проблематику. У ньому використовуються жанрові, наративно-композиційні елементи роману.

Публіцистичний стиль (нім. *Publizistik*, від *lat. publicus: суспільний*, *lat. stilus*, від *грец. stylos: паличка для письма*) — функціональний стиль літературної мови, який використовується у періодичних і неперіодичних виданнях, радіопередачах і на телебаченні, в інших засобах масової інформації з метою викладу даних, впливу на свідомість, формування громадської думки, агітації та пропаганди. П. с. притаманні образність, полемічна гострота, логічна послідовність викладу, використання експресивно забарвленої лексики, як у романі «Вальдшнепи» М. Хвильового. Найчастіше у П. с. використовується монологічна форма усного та писемного мовлення, що відповідає настановам ораторського мистецтва.

Публіцистичність (нім. *Publizistik*, від *lat. publicus: суспільний*) — заангажованість творів суспільними, національними, політичними, ідеологічними проблемами, висвітлення в них актуальної проблематики, використання полемічної тенденційності, емоційного пафосу. Тропи та стилістичні фігури П. застосовує переважно з утилітарною метою. Визначальними для таких творів є апологія фактів, пропагандистська спрямованість. Проте між ними відсутнє чітке розмежування. Використання П. при втраті чуття міри може зашкодити художній якості твору, як у тенденційній поемі «Антін Біда — герой труда» І. Багряного.

Пункт (*лат. punctum: крапка*) — місце зосередження оповіді в художньому творі, розділ або положення у певному тексті. Термін означає також найменшу типометричну одиницю, яка в європейській друкарській системі дорівнює 1/48 частини квадрата, або 0,376 мм.

Пунктірна ілюстрація (*лат. punctum: крапка* і *illustratio: ілюстрація, зображення*) — зображення, передане пунктирними лініями, утворене крапками або рисками, яке використовується при оформленні періодичних видань та окремих книг, рубрикації тематичних добірок, позначенні заголовків тощо.

Пунктірний спосіб (*лат. punctum: крапка*) — логічний прийом розгоргання певної тези на підставі її членування на відносно незалежні рівнозначні сегменти, які знову об'єднуються в тезу. П. с. застосовується для аудиторії з високим фаховим рівнем підготовки, що здатна самостійно поєднати опущені частини висловлення.

Пунктірний шрифт (*лат. punctum: крапка* і *нім. Schrift, від schreiben: писати*) — шрифт, утворений крапками або рисками, що використовується в акцидентних роботах переважно як декоративний.

Пунктограма (*лат. punctum: крапка* і *gramma: риска, літера, написання*) — пунктуаційне

оформлення речення загалом та окремих його частин за допомогою розділових знаків.

Пунктуація (лат. *punctum*: крапка) — розділ мовознавства, який вивчає систему розділових знаків і способи їх уживання; система розділових знаків, призначена для членування мовленнєвого потоку на письмі та фіксування його синтаксичних, смислових або інтонаційних особливостей. Її застосовують відповідно до правил, обов'язкових для всіх. Українська П. керується структурно-семантичним принципом. Однак унормована П. не завжди задовольняє вимоги художнього, передусім поетичного, тексту. Тому письменники часто використовують альтернативні (авторські) розділові знаки, порушують встановлені нормативи для поглиблення семантики, посилення експресивності та інтонаційно-ритмічної організації висловлення. Така художня практика сприяє естетичному увиразненню та глибокому розумінню тексту. Існує два різновиди порушення П.: надмір розділових знаків, як в інтонаційно насичених імпресіоністичних новелах М. Хвильового; обмаль їх, зумовлена відсутністю суворої залежності між інтонацією та смислом. Нормативні й авторські розділові знаки відображають на письмі інтонацію усного мовлення, створюють семантичні паузи: «А земля — цвітє!» (С. Плужник). Інколи поети зовсім не застосовують П. з огляду на потреби особливого поетичного мовлення та поетичного синтаксису, на чому наполягали представники футуризму, дадаїзму, сюрреалізму.

Пурани (санскр. *purāṇam akhyaṇam*: давнє оповідання) — пам'ятки санскритської писемності, священні тексти індуїзму. Вони згадуються в Атгарваведі, «Махабхараті», «Рамаїні», «Гарівамші», буддійських сутрах. Іноді їх вважають п'ятою ведою, призначеною для всіх прошарків суспільства, яка разом із підручниками закону (дхармашастри) та молитвословами (тантри) регулює релігійне життя до н. е. Найдавніші твори П. датовані серединою I тис. до н. е. Визначення П. належить давньоіндійському філологу Амаракоші, який виявив п'ять їх частин: оповіді про творення (сарга), новотворення, тобто безперервне народження і нищення (пратісарга), генеалогія родів, богів, духів (вамша), часи Ману, власне великі періоди (манватарані), діяння людських родів та династій (вамшанучаріта). П. розмежовуються на вісімнадцять великих (магапурани) та вісімнадцять малих (упапурани). Серед великих популярними були Маркандея, Ваю, Вішну, Бхагавата, Брагавайварта, Маркандея, Матсія та ін., розглянуті у «Короткому нарисі історії староіндійського (санскритського) письменства» І. Франка. Відповідно до культу того бога, якому кожна з П. присвячена, виокремлюють вішнуйські, шивайтські, брахмайтські, буддійські і джайністські тексти. За змістом і формою П. наближені до давньоіндійського епосу, написані епічними двірцями (шлоками), позбавлені поезиїзмів. Так, у найдавнішій «Падма-пурані» налічували 16 000 дистихів. Вони охоплюють велику кількість міфів та легенд, оповідають про вторинні творіння, що постають щоразу після чергового руйнування всесвіту, про зв'язки цього світу з потойбіччям, інколи подають пророцтва. Етичні настанови П. позначилися на творчості Калідаси (поеми «Рахгуванша», «Кумарасамбхава», драми «Шакунтала», «Вікрамурваші»). Відомо є «Бхавата-пурана», що означена пафосом екстатичної любові до богів, передає легенду про Крішну.

мало є «Бхавата-пурана», що означена пафосом екстатичної любові до богів, передає легенду про Крішну.

Пурізм (франц. *purisme*, від лат. *purus*: чистий) — дотримання мовних норм у лінгвістичній; збереження стилістичних канонів, усунення неагальонних елементів, чужомовних слів, неологізмів, варваризмів тощо, зловживання якими негативно позначається на лексиці, словотворенні, синтаксисі національної мови. Перший вияв П. засвідчений аттицизмом, протиставним азіанізму. Часто захист рідної мови від чужорідних впливів зумовлював практику «кованих слів», зокрема у Німеччині (середина XVII ст.), в якій усували галліцизми, тобто французькі слова; така тенденція спостерігалася і в Росії на початку XIX ст., що зафіксовано драмою «Лихо з розуму» О. Грибоедова. П. видається особливо актуальним після тривалого чужоземного панування, активізується на хвилі національно-визвольного руху, що характеризує Ісландію, яка з 1397 перебувала під данською зверхністю. Чеську мову завдяки діяльності будителів, зокрема Й. Юнгмана (стаття «Про чеську мову», «Чесько-німецький словник»), вдалося очистити від германізмів, які часто замінювали діалектизмами, навіть архаїзмами. Послідовного застосування П. потребує українська мова, що було започатковано скрипниківським правомислом, підтримано зусиллями А. Кримського, Є. Тимченка, Є. Курила, М. Гладкого, С. Смеречинського та ін., запровадження якого припинила радянська влада. Надмірний П. збіднює стилістичне багатство мови, утворює зайві семантичні дублеті, поглиблюючи дистанцію між розмовною та літературною мовами. Термін вживається також на позначення формального струменя у французькому малярстві 10—20-х XX ст. як заперечення декоративної тенденції кубізму, прагнення до раціоналістично чіткої передачі стійких предметних форм, що виразилось у площинності, плавній ритміці напівпрозорих силуетів, контурних обрисів зображення.

Пушкінський дім — див.: Інститут російської літератури.

Пчолá — збірник повчальних висловів, упорядкований у Візантії (XI ст.), перекладений, очевидно, на галицько-волинських землях (не пізніше 20-х XIII ст.). Новий переклад на давньоукраїнську мову було здійснено у Дерманському монастирі на Волині (1516) на основі грекомовного видання К. Геснера (1516). Пам'ятка містила фрагменти Св. Письма, Патерика, творів отців церкви (Іоанн Золотоустий, Григорій Ніський та ін.), античних письменників та філософів (Сократ, Платон, Арістотель, Демокріт, Евріпід, Геродот, Езоп та ін.). Має підзаголовок: «Промови і мудрості від Євангелія, і від святих мужів, і розум зовнішніх філософів». Складалася із 71 слова, власне афоризмів морально-етичного та філософського змісту, як-от «Слово 46. Про душу»:

Іван Богослов. Душе моя, спитаю тебе, що хочеш од чесних людей? Спитай, тільки ясно, і відповім одразу.

Філікстон. Душа премудрого приліпиться до Бога. Не смерть душі губить, а зле життя (переклад С. Бондаря).

Назва збірника вказує на уподібнення упорядника текстів до бджоли. Вперше таке порівняння використав чернець Антоній (XI ст.), поклавши в основу свого рукопису складене Іваном Стowejським зібрання ви-

слів античних авторів (V ст.) та упорядкований Максимом Сповідником збірник цитат (VII ст.) із доробку християнських мислителів. «П.» була популярна, позначилася на «Молінні Данила Заточника» тощо.

Пьбу — чотиривірш у бірманській поезії, в якому кожен рядок має чотири склади; сформований у XV—XVII ст. У вигляді П. писалися трактати на релігійно-філософську тематику, інколи за мотивами буддистських джатак, а також дидактичні вірші. Зразками П. вважають «Чесноти», «Моління» Шин Магатилавунти (1463—1518), збірку із шістдесяти віршів Шин Оун Ньюу («Гатха чаусге пьбу», 1517), «Дев'ять віршів про чотири істини» (1494) Шин Магарататари. У доробку пізніших поетів жанр ускладнюється системою внутрішнього римування, набуває вигляду великої ліро-епічної поеми: «Дев'ятискладові пьбу» (XVIII ст.) Твіндіндайвунти, «Уммаданті» (1848) У Шуна та ін.

П'юї (франц. *piu*; *звеличеність*) — середньовічні товариства французьких жонглерів та городян, створені для підтримки поезії (лі, шансон), театру (міраклє, містерія), музики. Назва походить від місечка у провінції Овернь (XII ст.), звідки П. поширилося в інші міста, маючи центр в Арасі. До XIV—XVI ст. існували також в Амені, Дюе, Руані. До П. входило приблизно двохсот поетів, зокрема відомі трувери Жан Бодель і Адам де ла Аль.

Пюпітр (франц. *pipitre*, від лат. *pulpitum*) — пересувна підставка для книг та ног у вигляді похилої рамки або дошки.

П'ятивірш — п'ятирядкова строфа зі схемою римування *abaab*:

Коли зелена хвиля самоти
огорне нас — і світ почнеться знову,
у спалах ночі знову вийдеш ти,
і вийду я з зеленої води
в нового світу весняну обнову (І. Калинець).

Можливі також інші варіанти схеми римування. В іспанській поезії поширена ліра, тобто форма суголосся закінчень прикінцевих слів із симетричною щодо

центрального верса строфічною будовою *ababa*. Англломовні поети використовують жартівливий п'ятирядковий лімерик, тюркомовні та арабські лірики — елегійний мухамас, японські — неримовані танка.

П'ятеріця, або **Хамсе**, — сукупність п'яти великих месневі одного автора у перській, азербайджанській, давньоузбецькій, турецькій літературі. Одним із перших авторів П. вважається Нізамі Гянджеві («Махзан аль-асрар», «Хосров і Ширін», «Лейлі і Меджнун», «Хафт пейкар», «Іскандер-наме»), хоч він не вважав свої твори структурним цілим. Термін виник пізніше в упорядників списків поем Нізамі. За таким зразком писали Амір Хосров Дехлеві (XIII—XIV ст.), Хаджу Кермані (XIV ст.), Алішер Навої (XV ст.), Джами (XV ст.), Хаміді Челебі (XV ст.). Три П. належать Абдибеку Навіді (XIV ст.).

П'ятикніжжя — назва перших п'яти книг Біблії, авторство яких приписується пророкові Мойсею. Припускають, що основна частина пам'ятки створена у IX—VII ст. до н. е., остаточно її кодифікація відбулася у V ст. до н. е. П. містить наративи космогонічного змісту, оповідь про рай, встановлення іудейського вівчення, його ритуалів та вимог. Євреї називають П. Тору, тобто Законом, або Вченням.

П'ятискладник — розмір російського вірша, названого кольцовським. Його рядок мав п'ять складів з обов'язковим наголосом на третьому та допустимими на першому і п'ятому, сприймався або як двостопний хорей, або як одностопний анапест із дактилічним закінченням. Такий вірш постав із слов'янського десятискладника, розмежованого навпіл цезурою, поширеного у російських народних піснях.

«П'ятикнецьке товариство» (нім. *Freitagsgesellschaft*) — гурток, заснований Й.-В. Гете (Веймар, 1791—96). Спочатку — щоп'ятниці, згодом — щомісяця на засіданнях гуртка читалися та обговорювалися наукові студії вчених, поетів, малярів про художні твори. Активними учасниками «П. т.» були К.-М. Віланд, Й.-Г. Гердер, В. Гумбольдт та ін.

Р

«Рабіналь-ачі» («Вітязь із Рабіналя») — індіанська усна історична драма у стилі національної музично-хореографічної вистави шахош-тун (танок під барабан), поширена у Гватемалі. Сформована у другій половині XV ст., вона відображала життя індіанців кіче до колонізації, містила ремінісценції XII ст. — часу, коли в їхнє життя втрутилися тольтеки, тому асоціюється з епосом «Пополь-Вух». Фабула фіксує протистояння двох воєнків — Рабіналь-ачі та Кече-ачі, представників ворожих міст Рабіналя та Гунена. Вистави «Р.-а.» тривали й під час колонізації Гватемали, хоча католицька цензура вилучила з фіналу танок язичницького змісту. Драма була заборонена, коли Гватемала увійшла до першої Мексиканської імперії (1822), тому що пробуджувала в автохтонів патріотичні почуття. Твір був уперше записаний латиною у 1850 індіанцем кіче Бартоло Сісом із Рабіналя на прохання французького місіонера Ш. Е. Брассера, який ініціював

інсценізацію пам'ятки (1856) та її публікацію (1868) у французькому перекладі. Текст драми вивчали французький дослідник Ж. Рейно та гватемальський письменник Л. Кардос-і-Арагон.

«Рада» — літературно-науковий альманах (К., 1983, 1884), упорядкований М. Старицьким. На його сторінках з'явилися твори цього письменника («Не судилось», «До України», «До М. Л[исен]ка», «Учта», «Ніч згори зорить очима», «На морі», «Посвята моїй дочці Людмилі», переклади та переспіви з англійської й угорської поезії), а також П. Куліша під псевдонімом П. Ратай («Поет», «До кобзи та до музи», «На чужій чужині»), Б. Грінченка («Матвій», «Сестри», «Минуле», «До праці», «Наша доля»), Я. Щоголева («Ткач», «Родині», «Шинок»), І. Нечуя-Левицького («Микола Джеря»), Панаса Мирного («Повія», «Як ведеться, так і живеться»), Д. Мордовця («Скажи, місяченьку»), Ганни Барвінок («Вірна пара», «Квітки з сльозами, сльози з квітками»), І. Тобілевича під псевдо-

німом Гнат Карий (оповідання «Новобранець»), М. Садовського (поема «Шипка»), Олени Пчілки («Волинські спогади», «Козачка Олена»), О. Афанасьєва-Чужбинського під псевдонімом Хрущ, А. Бабенка, М. Алантончика та ін. У «Р.» були опубліковані етнографічний нарис «Песиголовці» Г. Лук'янова, публіцистично-наукова стаття «Про хліборобські спілки» В. Василенка, складений М. Комаровим «Бібліографічний покажчик нової української літератури» та його додатки «Найголовніші писання про українську мову, літературу і про українські питання», «Якого року скільки українських книжок було надруковано». Анонсоване наступне видання альманаху через російську цензуру не було надруковане. Таку саму назву мала щоденна газета (К., 1906—14), перейменована з «Громадської думки», видання Є. Чикаленка за редакцією Б. Грінченка, М. Павловського, В. Галевича, А. Ніковського. Обов'язки секретаря виконували С. Петлюра, В. Королів-Старий. Крім актуальних матеріалів, на її сторінках друкувалися твори О. Маковея, М. Коцюбинського, С. Васильченка, А. Теслана, Дніпрові Чайки, О. Олеса, В. Винниченка, М. Левицького та ін., а також статті С. Єфремова, С. Петлюри, М. Грушевського, В. Липинського, з'являлися огляди і фейлетони С. Черкасенка.

Раджас — поширений метр аруза; існують різні типи восьмикладового та шестискладового Р.

Радіоальманáх (лат. *radius*: промінь і нім. *Almanach*, від араб. *al-manach*: календар) — форма мовлення в ефір, скомпонована з різних, виголошених перед мікрофоном жанрів за принципом ідейно-тематичної єдності, широкого використання художніх творів, чим відрізняється від радіожурналу.

Радіобесіда (лат. *radius*: промінь) — монологічно-діалогічний жанр радіоінформації, виголошений перед мікрофоном на будь-яку чітко визначену тему, розраховану на фахівця, що має на меті викликати його інтерес до порушеної проблематики. Р. має звучати природно, невимушено, жваво, застосовувати аргументовані доведення, компетентно викладати матеріал, інтригувати, провокувати в разі потреби на полеміку. Прийоми Р. використовують також у художньому радіомовленні. Поширені й форми колективної Р.

Радіовистáва (лат. *radius*: промінь), або **Радіоспектáкль**, — різновид художнього радіомовлення, жанр радіотеатру, твір, заздалегідь підготовлений у студії й записаний на плівку. Сценарій Р., на відміну від традиційної вистави, містить багато описів, наративів, передбачає присутність оповідача (наратора), використання музики, шумових ефектів. Виходить в ефір лише після детального опрацювання режисером та відповідних студійних репетицій, відігравання певних сцен перед мікрофоном, пробних записів на плівку.

Радіогазета (лат. *radius*: промінь і італ. *gazetta*: дрібна венеціанська монета XVI ст.) — форма політичного мовлення в ефір, скомпонована з читаних диктором чи попередньо записаних радіоматеріалів, які виконують роль передової статті, політичного коментарю, кореспонденцій, добірки актуальної інформації, нарисів, листів радіослухачів тощо.

Радіодень (лат. *radius*: промінь) — композиційно завершена денна програма студії, яка може будуватися за принципом актуальної інформації або за тематичним.

Радіожурна́л (лат. *radius*: промінь і франц. *journal*: газета) — різновид мовлення в ефір, поєднаний з різними жанрами (стаття, коментар, кореспонденція, огляд) за продуманою тематикою та чітким рубрикаційним групуванням із розділів, добірок тощо.

Радіожурналіст (лат. *radius*: промінь і франц. *journal*: газета) — фахівець радіомовлення.

Радіожурналістика (лат. *radius*: промінь і франц. *journal*: газета) — відгалуження журналістики, дисципліна, яка вивчає теоретичні і практичні засоби радіофонії за допомогою специфічних жанрів, видозмінених для потреб мовлення в ефір, займається проблемами масової інформації, літературно-мистецької творчості і т. д.

Радіоінтерв'ю (лат. *radius*: промінь і англ. *interview*: зустріч, бесіда) — жанр радіоінформації у формі розмови журналіста з певною особою на актуальній темі. Р. має бути невимушеним, безпосереднім, компетентним.

Радіокоментáр (лат. *radius*: промінь і *commentarium*: записна книжка; тлумачення) — радіопередача, у якій тлумачаться певні події, факти сучасності й минулого.

Радіокомпози́ція (лат. *radius*: промінь і *compositio*: складання, створення) — ідейно-художня цілісність документальних записів, фрагментів літературних, музичних, сценічних творів, об'єднаних спільною темою, скріплена авторським текстом, структурована за принципом розвитку дії від експозиції до розв'язки або з акцентом на кульмінації та розв'язці. У Р. використовують розповідний чи новелістичний наратив, а також прийом колажу, постмодерністського плато і т. д.

Радіокореспонден́ція (лат. *radius*: промінь і *correspondere*: відповідати; погоджуватися) — оперативний публіцистичний жанр, в якому засобами радіофонії й шляхом використання достовірних тематично об'єднаних матеріалів відображають певний аспект сучасності.

Радіолéкція (лат. *radius*: промінь і *lectio*: читання) — лекція, виголошена на каналах радіомовлення, якій властиві опосередкованість, стислість викладу матеріалу, відповідність наданому ефірному часу. Вважається різновидом радіомонологу.

Радіомóвлення (лат. *radius*: промінь) — спосіб передавання інформації, різних програм радіослухачам через ефір. Р. має різні форми (інформаційно-пізнавальне мовлення, літературно-художнє читання, музичні концерти, радіожурнал, радіоальманах, радіогазета), жанри (радіоп'єса, радіомонодрама, радіонарис, радіоновини, радіоогляд, радіорецензія тощо), спрямованість на різні групи слухачів, наприклад Р. для дітей та юнацтва.

Радіомонодра́ма (лат. *radius*: промінь і грец. *dráma*: дія) — різновид радіотеатру, монологічний літературний твір, в якому глибоко розкрито внутрішній світ, психологію персонажа.

Радіомоноло́г (лат. *radius*: промінь, грец. *monos*: один, *logos*: слово, вчення) — тип опосередкованого контактного монологу, коли мовець виголошує його перед мікрофоном, а слухачі дистанційовані від нього. Р. використовується за відсутності прямого контакту з аудиторією, неможливості використати елементи зорового сприймання, що компенсується організацією звукоряду та ритмічності, використан-

ням семантичних можливостей слова. Синтаксична структура усного мовлення зазнає певного впливу синтаксису письма з усуненням складних синтаксичних конструкцій.

Радиона́рис (лат. *radius*: промінь) — жанр радіопубліцистики, в якому конкретна дійсність відтворюється на документальній основі засобами радіофонії з використанням необхідних художніх зображально-виражальних засобів, можливостей публіцистики та риторики.

Радіоно́віни (лат. *radius*: промінь) — оперативна традиційна форма радіомовлення, що висвітлює актуальні проблеми, повідомляє про події, які щойно відбулися, надає їх коментар.

Радіобобі́н (лат. *radius*: промінь) — форма творчого журналістського спілкування, обміну матеріалами між різними редакціями; передачі, підготовлені для інших радіостудій.

Радіобля́д (лат. *radius*: промінь) — розгляд актуальних проблем, розкриття поточних явищ з різних сфер життя, ілюстрування викладу багатьма фактами. Здійснений засобами радіофонії. Р. близький до радіокоментарю.

Радіопереда́ча (лат. *radius*: промінь; нім. *Hörspiel*, англ. *radio-play*, франц. *pièce radiophonique*, польс. *sluchowisko*) — посилення в ефір певною радіостанцією електричних імпульсів, у яких закодовані звуки.

Радіоп'є́са (лат. *radius*: промінь і франц. *pièce*: частина, шматок) — специфічний жанр драми, рівнозначний телетеатру, кіносценарію, розрахований на звучання в ефірі. Термін поширений у німецькому, польському літературознавстві. Генетично пов'язаний із драмою для читання, відрізняється від неї поетикою, посиленою оповідністю, сконцентрованою дією, акцентуванням епічного дискурсу, обмеженою кількістю персонажів, монтажним принципом чергування сцен, незримістю для реципієнта, що створюється завдяки ефекту «інтимності радіо», його технічними та акустичними можливостями. Виникла у 1924 в Англії («Небезпека» Р. Г'юза), стала складником сучасної драматургії. Більшість Р. як різновид радіотеатру формуються на основі постановки літературних творів та класичної драматургії, характеризується розробленою системою жанрів (потік свідомості, сімейна серія, радіоноVELA тощо), може мати напрямки, як-от філософська парабола-притча та поетична п'єса у Німеччині. Значним у цьому жанрі вважається твір «Допит Лукулла» Б. Брехта, а також твори А. Дебліна, Ф. Вольфа, Г. Беля, Е. Кестнера, М. Фріша, П. Карваша та ін. Те саме, що й радіовистава.

Радіопрोगра́ма (лат. *radius*: промінь і *programmata*: розпорядження, оголошення) — план передачі редакції радіомовлення на певний період, здебільшого на тиждень, де зафіксовані основні програмні блоки, тематичні цикли, об'єднані спільною тематикою.

Радіорепо́ртаж (лат. *radius*: промінь і франц. *reportage*, від англ. *report*: повідомляти) — інформаційний жанр, що полягає в розгортанні засобами радіофонії документально підтверджених подій сучасності, які відбувалися на очах журналіста і зафіксовані у наративному виголошенні. Виокремлюють подійний, неподійний, проблемний, пізнавальний Р.

Радіореце́нзія (лат. *radius*: промінь і *resensio*: огляд, обстеження) — жанр радіомовлення,

присвячений критично-інформативному оцінюванню літературних, кінематографічних, мистецьких, наукових, публіцистичних явищ; має більший обсяг, ніж публікація в періодичі, може звучати до фонограми, бути виголошеним диктором чи автором тексту.

Радіоробі́повідь (лат. *radius*: промінь) — наратив, що ґрунтується на враженнях журналіста, який, крім фіксування та коментування побаченої та почутої події, використовує уривки нотаток, рейдові матеріали, різні принагідні документи. Р. близька до радіорепортажу, відрізняється від неї несинхронністю наративу з розвитком об'єктивної дії.

Радіоспекта́кль (лат. *radius*: промінь і франц. *spectacle*, від лат. *spectaculum*: видовище) — див.: **Радіовиста́ва**, **Радіотеа́тр**.

Радіостуді́я (лат. *radius*: промінь і італ. *studio*, від лат. *studeo*: ретельно вивчаю) — спеціально обладнане приміщення, звідки транслюються радіопередачі. Р. має надійну звукоізоляцію, радіоапаратну систему мікрофонів, що сприймають звукові коливання, пульта для оперативного вмикання та вимикання передавальної схеми в ефір. Р. за призначенням поділяють на лаконічну, або мовну (інформація, радіобесіда), середнього обсягу (камерні музичні колективи), велику, де може розташуватися духовий оркестр із хором, симфонічний оркестр. Використовують також студію-аудиторію.

Радіотеа́тр (лат. *radius*: промінь і грец. *theatron*: місце для видовищ) — форма художнього мовлення, що полягає у підготовці творів радіомистецтва — від написання сценаріїв до їх втілення, розрахованих на слухове сприйняття, на витворення у реципієнта синестезійних асоціацій, залучення його до ролі нарататора. Сформована на початку 20-х ХХ ст. У Р. виокремлюють жанри радіоп'єси, радіовистави, радіомонодрами, радіофільму, інсценівки, радіоцирку.

Радіофейлето́н (лат. *radius*: промінь і франц. *feuilleton*, від *feuille*: аркуш) — фейлетон, адаптований до потреб радіомовлення.

Радіофіль́м (лат. *radius*: промінь і англ. *film*: плівка) — жанр радіотеатру, своєрідна вистава, побудована за принципами кінематографа. У Р. слухове сприйняття компенсує відсутність візуального, дія складається з цілісних вербальних, звукових, музичних, шумових елементів.

Радіофо́нія (лат. *radius*: промінь і грец. *phōnē*: звук) — радіомовна техніка, яка відповідає за якість музичних передач, зокрема за звукозапис, еффонію, звукову інструментовку.

Радіохро́ніка (лат. *radius*: промінь і грец. *chronika*: літопис) — виголошення в ефір лаконічних інформаційних матеріалів, поданих у хронологічному порядку у вигляді повідомлень, телеграм, статистичних даних, присвячених актуальним проблемам сучасності.

Радіоці́рк (лат. *radius*: промінь і *circus*: коло) — жанр радіотеатру, основою якого є адаптовані до мовлення засоби циркового мистецтва, передусім клоунади, арлекінади тощо.

Радіощодо́нник (лат. *radius*: промінь) — форма систематичного інформування слухачів про актуальні події сучасності, масові заходи, події, важливі для громадського та політичного життя.

«**Радосі́нь**» — різножанрова антологія (К., 2004), упорядкована Д. Чередниченком. У ній вміщено твори представників однойменного літературного

об'єднання, що діє з 1992 при НСПУ, — як відомих письменників (Д Чередниченко, Галина Кирпа, П Засенко, Надія Кир'ян, В Баранов, Марія Овдієнко, Ярослав Павличко та ін), так і молодих авторів (Наталка Позняк, Олеся Мамчич, Ярослава Шерекера, Юлія Дмитренко, Анна Багряна та ін) і початківців з усієї України

«Радуга» — російськомовний літературно-художній, громадсько-політичний журнал, заснований у Харкові в 1927 під назвою «Красное слово» У 1933 перейменованій на «Литстрой», у 1934—37 виходив як «Советская литература» (з 1935 — у Києві) У 1948—50 мав статус альманаху Поновлений як журнал «Советская Украина» (1951—63), з 1963 друкується під сучасною назвою, вважається органом правління НСПУ На його сторінках були опубліковані твори О Куприна, І Буніна, М Светлова, Е Багрицького, М Ушакова, Л Вишеславського та ін

Радянська література (рос *советская литература*) — умовна назва літератури, створеної на території Радянського Союзу, що була покликана обслуговувати його інтереси, ґрунтувалася на засадах «соцреалізму» Термін виник наприкінці 20-х ХХ ст на сторінках журналу «На літературном посту» (1927, № 20) У 1928 з'явився «Короткий курс радянської літератури Конспект-тези» М Майзеля Поняття стало обов'язковим для використання після Першого Всесоюзного з'їзду радянських письменників (1934) Комуністична ідеологія тлумачила літературу за формулою В Леніна як «гвинтик і коліщатко загальнопролетарської справи», що відображене у низці постанов та резолюцій ЦК ВКП(б) та КПРС «Про політику партії в галузі художньої літератури» (18 червня 1925), «Про виступ частини сибірських літераторів та літературних організацій проти Максима Горького» (25 грудня 1929), «Про перебудову літературно-художніх організацій» (23 квітня 1932), «Про літературну критику та бібліографію» (1940), «Про журнали “Звезда” і “Ленинград”» (1946), «Про виправлення помилок в оцінці опер “Велика дружба”, “Богдан Хмельницький” та “Від щирого серця”» (8 червня 1958) тощо

«Радянське літературознавство» — див «Слово і Час».

Райбшник (рос *раешник*) — форма давнього, переважно російського, тончного (дисметричного) речитативного вірша на фольклорній основі, із суміжними римами, інтонаційно-фразовим та паузним членуванням О Квятковський назвав Р фразовиком Р виконували в розташованому біля балагана театру рухливих лубкових картинок (пізніше — світлин) із сюжетами про царя Максимиліана чи Адама з родиною, розташованих у невеликій, барвисто розмальованій скриньці зі збільшуваними скельцями Такий прийом був запозичений від великодніх панорам райків, тому й отримав відповідну назву Р із дотепними жартами, скоромовками, прислів'ями та приказками коментував зображення, асоціюючи їх зі злободенною тематикою, інтригуючи та провокуючи публіку, тому така практика спричинила цензурні обмеження 1839, 1851 Для Р метрична та ритмічна організація не обов'язкова Визначальним фонетично-формотвірним чинником вважалося членування на нерівноскладові рядки та парне, переважно дієслівне, римування. Такі принципи закладені в багатьох інших

формах віршування, притаманні акцентному віршу Р ще називають римованою прозою Застосовується він і в писемній літературі, зокрема в інтермедіях (інтерлюдях), призначених для розваги глядачів в антрактах між діями шкільних драм Приклад репліки чорта з барокової інтермеді «Баба, дід і чорт»

Один день, бабко, і ти, діду, милі
Вижу, же єсьте веселі і барзо подпилі
Музики питаєши? Я грач чудоземски,
І волачай потішний, а жартун вшеленски,
Як заграю — не кождей в танцу весело скачет,
А інший з танечников і ревне заплачет
Я такий музикант естем як скоро заграю,
То тим, що танцюют, пекло отвирают

Наприкінці ХІХ ст Р поступово зникав з ярмаркових розваг, видозмінювався у комічні розмовні жанри естради (монолог, куплет, пародія, конференс тощо), пізніше став однією з основ мультіплікації Він іноді вживався і в літературному віршуванні, траплявся у творчості Т Шевченка, наприклад на початку першого розділу його поеми «Наймичка»

Був собі дід та баба
З давнього давня, у гаї над ставом
Удвох собі на хуторі жили
Як диточок двоє,
Усюди обоє
Ще змалечку удвох ягняток пасли
А потім побралися,
Худоби джидалися,
Придбали хутір, став і млин,
Садок у гаї розвели
І паску чималу —
Всього надбали

До можливостей Р звертаються і постсучасні поети, наприклад С Жадан (фрагмент із «Вертепу»)

Добрий ефіопський король прожене левів
з наших полів
З ними пройдуть танцівники з очима дельфінів
і діти з крилами журавлів
Він зліпить виразки глиною
і рани залле молоком
Він вийме скалки з дитячих очей
довгим своїм язиком

Рак літеральний — палиндром Термін, поширений у давній українській та польській бароковій поезії, засвідчений курйозною поезією Я Кохановського, А Морштина, Івана Величковського та ін

Ракурс (*франц raccourci* *укорочувати*) — розгляд предметів, явищ з різних позицій, кутів зору індивіда, внаслідок чого витворюється враження одивнення, ілюзії скороченої дистанції між певними фігурами та глядачем Найчастіше такий прийом використовується у кінематографії Ефект скорочення використовується при показі речей під незвичним кутом зору, наприклад згори чи впритул, щоб виникло відчуття моментальності Застосовується нижній та верхній Р, на рівні очей людини Від вдалого віднаходження площини погляду залежить експресивність бачення, виразність композиції Він відомий також у фольклорі («Хлопчик-мизинчик») та письменстві («Мандрі Гуллівера» Дж Свіфта) Поняття вживається і на позначення об'єкта зображення, висвітлюваного з певного погляду індивіда (автора, реципієнта), що є наслідком його ціннісних орієнтацій,

настанов стилем мислення та життєдіяльності, прийомом конструювання можливого світу як тексту, бачення його таким, яким він видається суб'єкту

Ра́ма твору — сукупність складників твору і типографічних елементів, що оточують його основний рукописний чи друкований текст До Р т належать ім'я або псевдонім автора, заголовки, підзаголовки, присвяти, епіграфи, а також передмова (вступ, пролог), коментарі та післяслово (епілог), місце і час написання цього твору, список дійових осіб та ремарки у п'єсах, інтертексти Застосування того чи того компонента залежить від жанру чи панівного напрямку в літературі Так, за доби бароко пріоритету надавали назви з ускладненими синтаксичними конструкціями та стилістичними фігурами, у романтиків Р т представлені епіграфами Р т формує внутрішню викиченість твору, що особливо притаманно циклам, які іноді змінюють жанрову специфіку, наприклад роман «Вершники» Ю Яновського, що складається з новел Така тенденція набуває особливої композиційної спрямованості у складних утвореннях на зразок вінка сонетів Трапляються випадки, коли Р т вважається обов'язковою, як-от у назвах епічних, драматичних чи значних за обсягом про-епічних творів Натомість у невеликих віршах її може й не бути

«Рамаяна» — тайландський варіант індійського епосу «Рамаяна» Перші його версії датовані другою половиною XVII ст, а остаточно поему сформували на межі XVIII—XIX ст король Рама I (1736—1809) і група палацових поетів У «Р» були синтезовані різні усні та письмові варіанти епосу

«Рамаяна» (санскр *темний*) — друга після «Махабхарати» видатна пам'ятка давньоіндійської писемності, епічна поема із семи книг на санскриті, автором якої вважають Вальмікі Ії створення датоване прибіл IV ст до н е, а завершення — II ст н е Поема увбрала стилістику усної нараці, модифіковану в писемних формах Спочатку вона складалася з п'яти книг, до яких пізніше було додано ще дві (першу та сьому), текст поділяється на 24 шлоки (двовірші) За спостереженням О Білецького («Давня Індія та її література»), йдеться про художній епос (кав'я), асоційований з «Енеїдою» Вергілія чи «Визволенням Єрусалиму» Т Тассо, створеними на основі давніх переказів про богорівного Раму, сліди яких збереглися у давньобуддійській «Триптаці» Поема присвячена подвигам Рами, легендарного царя Сонячної династії та борця проти руйнівних сил Після одруження із Сітою він змушений був на чотирнадцять років покинути Айодг'ю, володіння її батька Дашаратти, через інтриги другої дружини цього царя Кайкеї, яка хотіла бачити на троні свого сина Бгарату, а не Раму Будучи вигнанцем, герой поеми разом із вірним побратимом Лакшманом та дружиною Сітою потрапив до лісу, де здійснював різні подвиги, зокрема винищував ракшасів (демонів-людодів), тому їх правитель Равана викав Сіту і відправив на міфічний острів демонів Ланку Задля її звільнення Рама, уклавши союз із царем мавл Сугривою, здійснив похід на чолі війська мавл та ведмедів на Ланку, де, використавши стрілу Брахми, за волею богів перемг Равану і повернувши собі трон у Айодг'ї Очевидно, тут йдеться про теми різних племен, які контактували з аріями при їх просуванні на південь Індії У «Р» Рама поставав ідеальним епічним героєм, втілював найвищі чесноти,

мав вірних побратимів: названого брата і соратника Лакшмана, мудрого Ханумана Сіта у творі є символом жіночої відваги та подружньої вірності, адже після визволення вона була обмовлена, покарана Рамою на нове вигнання і пройшла випробування вогнем, щоб довести, що не зраджувала чоловікові Збагнувши підступи поговору, Рама почав шукати свою дружину, але зустрівся з нею лише на небесах «Р» стала сакральною книгою вішнуїзму, після істотного редагування у ній посилювався релігійний мотив Перша та остання із семи її книг відрізняються від інших стилістикою та змістом У них йдеться про земне перевтілення Вішну в людську подобу Рами, тобто існування бога з метою спасіння світу і поширення чеснот (дхарми) в його сьомій аватарі, в якій він позбавляв богів та людей лиховісного Равани сприймався як втілення творчого абсолюту В інших книгах він переживав долю смертної людини Поема була інтертекстуальною основою для творчості Калідаси, Бгавабугті, Бгатті, відлунювала в Пуранах, у буддійській та джайнській літературі, поширювалася у тамільських версіях, доки не реалізувалася у вигляді «Рамакіян» Твір перекладали на бенгальську, малайальську, маратхську, а також кхмерську, давньоаяванську, тайську, малайську та ін мови, його вплив відчутний у творчості поета Тулсідаса, анонімний санскритський поемі «Адг'ятма-Рамаяна» (XIV ст), народному театрі Пам'ятка привертала увагу таких дослідників, як А Баумгарнер, В Рубен, В С Састрі, С Мазумдар, П Гринцер та ін Цікаве прочитання «Р» належить С Налівайку (««Рамаяна» і деякі українські фольклорні паралелі»), який віднаходить її спорідненість з українською народною творчістю, вказує на сліди пам'ятки в археологічній культурі, семантиці, звичаях українців Зокрема, він ототожнює імена Індри і Рами, ведійської Сіти із «рамаянською» Сітою У боротьбі Рами з Раваною він убачає інтертекстуальну основу битви Індри із Вритрою Його спостереження цінні для осмислення гіпотетичної літератури праукраїнського періоду з урахуванням її еквівалентів в інших давніх письменствах

Рамка — обмеження п'єси, що ставиться на сцені, певним контекстом з урахуванням акторської гри, просторового оформлення тексту, розташування глядачевого залу

Рампа (франц *rampe scil.*, від *ramper* повзати) — невеликий бар'єр на передній частині сцени, за яким встановлюють апаратуру для освітлення авансцени В переносному значенні вважається як синонім понять «сцена», «театр»

«Ранок» — засноване у 90-х XX ст харківське видавництво літератури для дітей, передусім дошкільнят Їм адресовані серії книжечок-розмальовок, пізнавальних та ігрових книжок, оригінальна серія «Козубок», казки в серіях «Чарівний світ», «Конфетти», «Казки народів світу», «Мультиказка» тощо, фігурні книжечки, окремі видання «Алфавітні усмішки» Варвари Гринько, «Ласкаві казки» В Хмельницького, «Морські казки», «Зимові казки», «Музичні казки», вірші, коліскові тощо

Рантова лінійка (нім *Rant* край, облягивка) — лінійка з паралельними жирною та тонкою лініями, яка використовується для оформлення публікацій, увиразнення великих за розміром, тематично відмінних матеріалів

Р**а́порт** (франц. *rapport*, від *rapporter* *принести, повідомляти*) — звіт про виконання завдання, узятих на себе зобов'язань Переважно має форму відкритого листа, звернення, епистоли Поширений у військовій справі У психології Р називають близькі міжособистісні стосунки, яким притаманні високий рівень спільності думок, інтересів, почуттів, доброзичлива, дружня атмосфера між дослідником і досліджуваним, гіпнотизером і гіпнотизованим Очевидно, такі стосунки узгодження складаються між письменником та читачем, наратором і наратором На думку К-Г Юнга, відмінності у Р характерні передусім для стосунків раціонального індивіда, який прагне зберегти зумовлене зовнішніми чинниками спільне комунікативне поле, протиставне будь-яким позалогічним стихіям, та ірраціонального індивіда Тому часто вони не можуть адекватно сприйняти один одного, Р кожного з них базується на проєкції, що закладає основи непорозуміння, зокрема у представників опозиційних літературних шкіл чи стилів, наприклад романтизму та реалізму

РАПІ (Російская асоціація пролетарських писателів) — літературна організація (1925—31), очолена Л Авербахом, метою якої було творення «пролетлітератури» і боротьба з «буржуазною» ідеологією у мистецтві Ії створили «напостівці», затвердили на І Всесоюзній конференції пролетарських письменників (1925) Після резолюції ЦК РКП(б) від 18 травня 1925 частина керівництва асоціації (С Родов, Г Лелевич, І Вардін) визнала свої помилки як «ліві» ліквідатори письменства, хоч загальна тенденція асоціації не змінилася, що засвідчили публікації на сторінках журналу «На літературному посту» Більшовицька настанова на «гегемонію пролетаріату» була виражена пошуками «ударника — центральної постаті літературного руху», вимогами «одем'янювання» поезії тощо Проблеми методу, жанру чи стилю представники РАПІу розглядали кризь призму ідеології «боротьби матеріалізму з ідеалізмом» Тому, проголошуючи себе реалістами, рапівці (зокрема, О Фадєєв) не визнавали творчості «попутників», «Перевалу», ЛЕФу, конструктивістів, ОБЕРІУ Незгода з принципами асоціації змусила деяких її представників (О Безименський, Вс Вишневський, С Родов та ін) заснувати своє, також ідеологічно заангажоване, однак менш ортодоксальне літературне угруповання «Литфронт» РАПІ намагалася нав'язати свої вульгарно-соціологічні погляди українському письменству, впливала переважно на ВУСПП, «Молодняк», «Плуг»

Рапсодія (грец. *rhapsodia* *етична пісня, спів або її декламація*) — уривок епічної поеми про богів та героїв (на зразок «Ілади» та «Одісеї» Гомера), який виконував мандрівний професійний співець (рапсод), «зшивач пісень», що у VII—V ст до н е змінив співця-імпровізатора (аеда), коли музика відмежувалася від рецитації Замість лри він тримав лаврову гілку — символ, що давав йому змогу виступати на зборах та змаганнях під час громадських свят, декламувати, інсцензувати твори Гомера, а також тлумачити їх (гомериди) У нову добу Р називали великі інструментальні музичні п'єси, що мали кілька різних за змістом частин, написаних за мотивами народних пісень, легенд чи балад Такий зміст вкладав у цей термін угорський композитор Ф Ліст

Зверталися до Р й українські композитори, сприймаючи її як інструментальний твір вільної форми, написаний за народними мотивами дві пісні М Лисенка, «Гуцульська рапсодія» Г Майбороди, «Закарпатська рапсодія» М Вериківського та ін Як поетичний жанр Р в українській ліриці трапляється рідко, зразком її є «Ганзейська рапсодія» Є Маланюка

Раритет (нім. *Raritat*, від *lam raritas, raritatis* *рідкість*) — цінна рідкісна річ, якою може бути віднайдена пам'ятка писемності, оригінал рукопису, першодрук, маловідоме видання тощо Див **Букністична книга**.

Раса (санскр, букв *смак*) — категорія давньоіндійської поетики, що означає смак, зумовлений художнім твором настроїв, естетичну насолоду, сутолосну «радість впізнання» Арістотеля Термін уперше був обгрунтований у приписуваному Бгараті трактаті «Нат'яшастра», де розглядалося вісім різновидів Р еротична, комічна, журлива, гнівна, героїчна, пов'язана зі страхом, зневагою, подивом Невдовзі виокремили ще Р гармонію та товариськість Сформоване вчення про Р належить філософу X—XI ст Абгінавагупті (трактат «Абгінавабгарата»), який співвідносив її з головними емоційними комплексами (бхава), наявними у несвідомому, що зазвичай виражаються як любов, горе, гнів, розпач і т п Вони трансформуються в Р у мистецтві викликаючи естетичні переживання (вібхава) Необхідною умовою Р вважалося суголосся естетичного суб'єкта (реципієнта) з персонажами драми чи поеми, тому зображена у художньому творі трагічна подія могла викликати втіху Абгінавагупта вказував на двгані (опосередкований опис почуттів) як на визначальний засіб формування Р, що відображена в сюжеті, здебільшого традиційному, розрахованому на збереження «відповідності збудників» Водночас авторський сюжет вимагав від поета значної пильності для уникнення несмаку Відгоди концепція двгані-раси стала домінувати в середньовічній індійській поезії

Рація — довгий, нудний твір моралізаторського характеру

Раціоналізація (*lam rationalis* *розумний*) — у літературознавстві — надання літературному твору досконалішого вигляду, наближення його до канону, яке застосовували класицисти, просвітники, реалісти Р пов'язують з оптимізацією творчої лабораторії письменника

Раціональне (*lam rationalis* *розумний*) — властивість світогляду, за якою думки, почуття, дії узгоджуються з розумом, логічні засоби мислення є способом пізнання світу Р зазвичай протистоїть ірраціональному, до компетенції якого відносять чисте сприймання, як-от інтуїція чи відчуття, що характерне для художньої творчості, в якій наявні й елементи Р як вияв аполлонійства Вони найбільш помітні у класицизмі, реалізмі, проте в інших стильових течіях зумовлюють внутрішнє напруження, протистояння донісійських стихій Поняття, що має аксіологічний характер, збігається з тенденціями природної впорядкованості, стосується настанови, базованої на об'єктивних цінностях, отриманих на підставі практичного досвіду, пов'язаного з довідками та із внутрішнім світом індивіда, якого сприймають як предмет історії людства, отже, і письменства Закони аналітичного розуму визначають і регулюють адаптаційні

закони сприйняття об'єктивних цінностей, з якими узгоджується наукове Р Воно є зразком для естетизму, для багатьох аспектів культури, трактується як універсальний спосіб організації людської діяльності, ототожнюваної з доцільністю Задля цього використовуються різні моделі Р, що позначаються і на літературознавчих студіях індуктивістська, дедуктивістська, еволюціоністська, «мережана», або реалістична Культурологи вказують на відмінні культурні системи з огляду на їх неспівмірність (О Шпенглер) чи дихотомію раціональних і нерациональних спільнот (М Вебер) Зіткнення різних концепцій та реалій науково-технічної сучасності вносить певні корективи в однобічне розуміння Р, яке пов'язують лише з логоцентризмом, що властиве філософії життя, екзистенціалізму та постмодерністській критиці

Реабілітація (лат *re* префікс на позначення зворотної дії і *habilitas, habilitatis* придатність, спроможність) — у літературознавстві — повернення репресованих письменників та їхніх творів до літературного життя

Реалізм (франц. *realisme*, англ. *realism*, від лат. *realis* суттєвий, дійсний) — конкретно-історичний напрям у літературі і мистецтві XIX ст, в якому надавали переваги пізнанню, об'єктивному розкриттю сутнісних явищ «прозово організованої дійсності» (Г-В-Ф Гегель) та детермінованої нею особистості Визначальними для Р були поняття «правда», «правдоподібність», «істина», «достовірність», «об'єктивність», «практичний тип мислення» Виражаючи сутність Р, В Теккерей зазначав «істина не завжди приємна, але істина — понад усе» З 30-х XIX ст Р поширюється у французькій, а згодом — в інших європейських літературах Поняття застосовується переважно щодо письменства, а також естетичного мистецтва, малярства, різьбярства У літературознавстві існують різні концепції та тлумачення Р, його змісту, хронологічних рамок Одні дослідники вважають Р властивим літературі не лише XIX чи XX ст, а й раніших періодів (М Бахтін, О Лосев, Ольга Фрейденберг та ін), виокремлюють його «античний», «ренесансний», «просвітницький» різновиди, ілюструючи свої міркування творчістю Гомера, В Шекспіра чи Вольтера, інші пов'язують його виникнення з добою Відродження або сімейно-побутовим романом XVIII ст Існують теорії про Р народний, аристократичний, «пролетарський», наївний, магичний, «без берегів» Виявляють також етнографічно-побутовий Р, його національні різновиди, розглядають його як художній метод, стиль, художню систему, тип художнього мислення і творчості тощо Цей термін наявний не у всіх літературознавчих словниках Так, польські дослідники влободали поняття «позитивізм» На відміну від романтизму, який зосереджував увагу на внутрішньому світі людини, для Р стала визначальною проблема взаємин людини і довкілля, впливу соціально-історичних обставин на формування духовного світу (характеру) особистості Цим він відрізнявся від натуралізму На формуванні світогляду Р позначилися теорія позитивізму, розвиток природничих (фізика, хімія, біологія) і суспільних (економіка, соціологія, психологія) дисциплін та ін Тому замість інтуїтивного, емоційного світосприйняття першорядне значення надавали запозиченим з експериментальних наук аналітичним настановам, раціоналізму, соціально-

економічному детермінізму, логоцентричному психологізму, що ототожнював психіку і свідомість, абсолютизованому мімізису, завдяки якому утверджувався принцип правдоподібності Література перетворювалася на знаряддя пізнання людиною себе і світу, набувала аксіологічного (ідеологічного) сенсу Водночас її зобов'язували виконувати соціально-виховну роль Принцип відповідності реаліям усвідомлювався як критерій художності, як відповідність правди довкілля, на чому наголошував І Нечуй-Левицький, вимагаючи, аби «література була одкидом, [] похожим на одкид берега у воді, з городом чи селом, горами, всіма предметами, котрі знаходяться на землі» У Р домінувало прагнення до об'єктивності, злободенності, безпосередньої достовірності зображення, послідовне дотримання міметичних принципів, що зводилося до вимог «відтворення життя у формах самого життя», виявлення його закономірностей, що впливало з прямиoliniйного тлумачення тези «наслідування природи» Аристотеля («Поетика»), з аналогічних апеляцій Л Альберті, Леонардо да Вінчі, А Дюрера, Г-Е Лессінга («Гамбурзька драма тургтя», «Лаокоон»), Д Дідро («Салони», «Парадокс про актора»), який наголошував на «вільному наслідуванні», Ф Шиллера («Про навів та сентиментальну поезію»), Жан Поля («Підготовча школа естетики»), які протиставляли реальне та ідеальне Особливе місце для тлумачення цього явища відводив Е Ауербах у праці «Мімізис Зображення дійсності в західноєвропейській літературі» Термін «Р» відомий здавна За доби середньовіччя у схоластичній філософії за його допомогою абстрактним категоріям (універсаліям) надавали реального значення Наприкінці XVIII ст поняттям «Р» означували певний тип мислення і поведінки з визначальними практичністю, тверезим глуздом, на противагу типу ідеаліста, мрійника, з другої половини 20-х XIX ст французька критика вживала його стосовно «нових шкіл» у письменстві, протиставленої класицистичній «літературі ідей» та романтичній «літературі образів», хоча на початку Р не відмежовувався від романтизму Так, О де Бальзак чи Стендаль вважали себе романтиками Перше концептуально обґрунтування Р як ідейно-художнього напрямку відбулося завдяки маляру Ж Д Г Курбе, який у передмові до каталогу виставки своїх робіт під назвою «Реалізм» (1855) визначив програмні засади нового на той час стильового явища, та письменником Шанфлері (псевдонім Ж Юссона), який вжив цей термін ще в 1850 у статті про цього художника, вбачав у Р заповорку творчої свободи і щирості, та Л Е Е Дюранті, що привернув увагу громадськості своїми теоретичними деклараціями у збірнику «Реалізм» (1857) та одноіменному журналі (1856—57), обстоював нову, приземлену літературу, адекватну природі, відкрити для егалітарних, здебільшого міських персонажів Однак вважається, що визначальні теоретичні положення напрямку були розроблені письменниками Стендалем, О де Бальзаком, Г Флобером, І Тургенєвим, Ф Достоевським, І Нечуєм-Левицьким, І Бліком, І Франком та ін, які вбачали тільки у ньому принцип найбільш повного життєво правдивого відображення світу Як поняття літературознавства термін «Р» у кожній літературі почали використовувати в різні роки Так, у російському письменстві його вперше застосував П Анненков («Нотатки про ро-

сійську літературу минулого року», 1849), але активно до нього звертали увагу у 60-ті XIX ст, зокрема М Салтиков-Шедрін, Ф Достоевський, Л Толстой, В Белінський, який обґрунтував позицію натуральної школи Засновник «реальної критики» М Чернишевський ним не користувався, М Добролюбов у рецензіях на доробок І Тургенева та О Гончарова вживав Р у значенні сприйняття життя, А Герцен — у філософському розумінні як матеріалізм та емпіризм, Д Писарев надавав йому значення практичних, далеких від мистецтва явищ Проблеми Р досліджував Г Плеханов у творчості Г Успенського, Л Толстого, обґрунтовував у «Листах без адреси» тощо В українському літературно-критичному просторі поняття «Р» поширилося у 70-ті XIX ст, хоч напрям утвердився на межі 50—60-х у політичній поезії Т Шевченка, прози Марка Вовчка та ін Тогочасне українське письменство поєднувало раціоцентричний стиль з інерцією національної романтики, що позначилася на прозі А Свидницького, І Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б Грінченка та ін, яку намагався подолати І Франко Відчутим був психологічний струмінь у метанаративах Панаса Мирного, в оповіданнях Б Грінченка та ін Водночас зберігалася традиція етнографічного реалізму у творах П Куліша, Ганни Барвінок та ін Український Р зазнавав потужного впливу народницької ідеології, формуванню якої сприяли письменники Ці тенденції висвітлені у дослідженні «Становлення реалізму в українській літературі» (1956) Д Чалого У XX ст домінує намагання абсолютизувати Р на основі марксо-ленінських догматів Його естетичні принципи, обмежені лише зображенням дійсності, отожднювалися з формами суспільної свідомості, головним було відтворити соціальні реалії, адже психіка людини зумовлена суспільним буттям На цьому наголошували С Петров («Реалізм», 1964), Б Сучков («Історичні доли реалізму», 1967) та ін Напря́м Р розглядали з класових, позахудожніх позицій, протиставляли його іншим, «буржуазним» антиреалістичним тенденціям (зокрема, модернізму й авангардизму), вбачали у ньому генетичні корені штучного «соцреалізму» Л Тимофеев обґрунтовував теорію двох домінантних типів творчості — реалістичного (відтворення життя) та романтичного (перетворення життя) Згодом її доповнив третій, класицистичний, і, відповідно, три способи узагальнення дійсності — ідеалізація, символізація, типізація Цю теорію підтримували Б Мейлах, Д Наливайко Д Чижевський розглядав еволюцію письменства з позиції маятникового руху — від реалізму (метонімія) до неореалізму (метафора), від закритих форм до відкритих Всі ці схеми лише побіжно розкривали сутність Р Послідовно дотримуючись миметичних настанов, письменник-реаліст намагався підпорядкувати особливості розвитку фабули логіці подій реального світу, головною була проблема співвідношення правдоподібності і правди, «гіркої правди» (Стендаль), що не вважалися тотожними поняттями, на чому наголошували ще французькі класицисти та представники Академії Йшлося також про достовірність осягнення сутності життя, що спирається на життєву значущість ідей, осмислених і виражених певним автором Водночас наголошувалося, що він, прагнучи точності зображення, не повинен бути реєстратором чи побутописцем, а має сприймати реалії з відповідних світогляд-

них позицій, що пізнавальна настанова не зводиться до фіксованої інформації, бо спрямована на розкриття характерів, цілісного духовного життя особистості Однак реаліст не цікавився неповторними індивідуальними феноменами, завжди намагався пов'язати окреме з типовим, зосереджувався, за спостереженням Ф Енгельса (приватний лист до М Гаркнесс), на зображенні типових характерів у типових обставинах із дотриманням правдивості деталей Особливого значення у наративі Р надавалося конфліктності, драматизації бінарних опозицій, тлумаченні як сюжетно-композиційний спосіб структурування художньої правди У літературі переважали прозові жанри, зокрема роман, повість, особливо цінувалася автобіографія, мемуари, щоденники та ін тексти строго документального змісту, які позначилися на драматургії, надавши їй ілюзійно-миметичних ознак, відтиснули поезію на периферію літературного простору, спонукаючи її до віршованого наративу та ілюстрації певних ідеологем Р переорієнтовувався з минулого на сучасність, на визнання конкретно-історичного підходу в художньому осмисленні явищ дійсності, трактував історію як поступальний розвиток (прогрес), надавав значення правдивості змалювання деталей, підтримував віру в гуманістичні ідеали, більшість із яких виявилися фантомними, зокрема під час кризи логоцентризму наприкінці XIX ст Художній історизм тісно пов'язаний із детермінізмом, який акцентував на сукупності типових характерів та обставин охоплюючи, крім соціальних, психологічних, природних чинників, аж до «міфічних» Поняття «Р» адекватно відображало тогочасну художню практику, репрезентовану творами О де Бальзака, Стендаля, Ч Діккенса, Г Флобера, В Теккерея, М Гоголя, Т Шевченка, І Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І Тургенева, Л Толстого, Ф Достоевського, Б Пруса, І Вазова, Б Грінченка, І Карпенка-Карого, І Франка, О Кониського, Б Нушича, А Шеню, К Джальського, А Токаї, К Міксата, В Алесандрі, К Негруцці, Й Караджале та ін Їх називали представниками критичного Р, що лише частково відповідає тогочасній літературній дійсності, коли невідповідність суспільного ладу загальнолюдським етичним нормам підлягала безкомпромисному викриттю, як у сатиричних наративах М Салтикова-Шедріна Такі тенденції спостерігалися й у творах інших письменників, але не були у них визначальними Прозаїки і драматурги, переймаючи аналітичні методи експериментальної науки, намагалися бути об'єктивними, раціональними, дистанціюватися від зображення, тому в наративі вживали переважно форму третьої особи, водночас обирали роль всевідника щодо змалюваних подій Недаром О де Бальзак, прагнучи відтворити правдиву панораму «Людської комедії», залишав за собою функцію секретаря, покликаною сумлінно фіксувати «всі типи людей всі обставини», Г Флобер закликав до «природно-наукової тверезості» при змалюванні людського характеру, І Франко проголошував навіть «науковий реалізм» Проте самі реалісти переглядали деякі теоретичні настанови Р у літературі другої половини XIX ст Так, Г де Мопассан не сприймав тези «зображення життя у формах життя», вважав, що слід показувати «не банальну фотографію життя», а «дати нам його відтворення повніше, захопливіше, ніж сама дійсність», що «показувати правду — значить дати повну ілюзію правди»

Виник сумнів в означенні реальності як такої, бо, на думку О Вайлда, «мистецтво — дзеркало, яке відображає того, хто в нього дивиться» Йшлося про ускладнений світ, який вимагав нових засобів зображення, що спиралися на положення «філософії життя», зокрема на погляди А Шопенгауера, Ф Ніцше, С К'єркегора, З Фрейда та ін, розкривалися у творчості модерністів, яка протистояла художній обмеженості реалістів, пов'язаній із принципами європейського логоцентризму, як наголошували у своїх критичних працях В Кайзер, В Веллек, Ф Брінкман та ін Але спроби деяких письменників утриматися на позиціях Р, що зазнавав кризи, були досить відчутні Так, Р Роллан намагався «присвоїти собі звання Реаліста і повернути цьому слову все його благородство та велич» У ХХ ст Р співіснував із модернізмом, перейняв від нього чимало стильових особливостей (глибинний психологічний аналіз, асоціативність, потік свідомості, часові зсуви, «телеграфний стиль», прийоми монтажу та колажу тощо), поєднуював, за спостереженням Д Затонського, відцентрові й доцентрові вектори, однак не втратив своїх домінуючих ознак, що засвідчили твори «Жан-Кристоф», «Зачарована душа» Р Роллана, «Сага про Форсайтів» Дж Голсуорсі, «Родина Тібо» Р М дю Гара, «Фома Гордєєв» М Горького, «Прощання» Й Бехера, «Гомо Фабер» М Фрїша, «Речі» Ж Перекка, «Тихий Дон» М Шолохова «По кому подзвон» Е Хемінгуей, «Авесалом, Авесалом!» В Фолкнера, «Місто» В Підмогильного, «Робітні люди» М Івченка, «Ost» У Самчука, «Послання до живих» В Міняйла, «вигибальний роман» Лу Сіня, корейська «нова проза» («сін сосоль») Лі Гі Йона та ін

«Реалізм» — французький літературно-критичний журнал (червень 1856 — травень 1857), що виходив за редакцією Л Е Е Дюранті та критика А Ассеза Був виданням реалістичної школи, очолюваної письменником Шанфлері та маляром Г Курбе, які прагнули створювати мистецтво для народу, вважали, що основною літературною формою мусить бути проза, «роман сучасних звичаїв» нехтували поезією та естетичними критеріями

Реалістична казка — жанр, близький до побутової, соціально-побутової та новелістичної казки, в якому, на противагу чарівній казці та казці про тварин, персонажі сприймаються як реальні люди В Пропп, вказуючи на відсутність у Р к фантастичних істот й ірреальних подій, наявність реальних людей, наголошував, що жанр «далекий від того, що ми називаємо реалізмом» Прикладом Р к може бути казка «Мудра дівчина»

Реалія (лат *realis* дійсний) — предмет (явище, поняття), що належить природі, культурі, побуту, історії і згадується у художньому творі, а також слова котрі його називають, прислів'я, приказки, афоризми тощо, які відтворюють соціокультурну, національну специфіку Р безпосередньо відображає речовий світ, пейзаж інтер'єр, стилістичні аспекти нарративу, опосередковано — сюжет, розмежовується на об'єктивну (сукупність конкретних форм зовнішньої дійсності) та суб'єктивну (явища свідомості й несвідомого) Розрізняють історичні, громадянські, культурні, фольклорно-міфічні, етнографічні, географічні (місцевий колорит), побутові Р, що зумовлюють труднощі при перекладі твору Так, для їх передавання можуть бути використані повна (англ *pudding* —

пудинг) або часткова (чесь *kalhoty* — *колготи*) транслітерація, буквальний переклад частин (англ *skyscraper* — *хмарочос*), мовний відповідник (рос уха — *юшка*), описовий прийом (італ *mozzarella* — *свіжий сир із молока буйволлиці*) Термін поширився у перекладознавстві в 40-ві ХХ ст

Рéбус (лат *rebus*, від *res* річ) — загадка, в якій слова, що потребують декодування, подано у вигляді малюнків, поєднаних із літерами, фігурами, символами Вважається різновидом зорової поезії Частіше вживається в адаптованому вигляді для розваг у побуті Прикладом віршового Р можуть бути вірші «У зубного лікаря», де використана графічна кутова форма, або «Київ увечері» М Мірошніченка, в якому ужито цифру 100 в несподіваних семантичних нюансах

100жарів нами100

гу100

тлу100

чи100

променти100, —

про100рово на100яне м100

Такий різновид вірша також називається арифметичним

Ревєрді (франц *reverdir* знову зазеленіло) — жанр давньофранцузької ліричної поезії, в якому оспівували весну та пов'язану з нею зміну, очікувану красою, що відрізнялася від сірого зимового життя Поширений у ліриці труверів

Ревєрсія (лат *reversio* повернення) — див **Строфа**

Революційний романтизм (франц *revolution* докорінна зміна і *romantisme* романтичний) — стильова течія в українській поезії наприкінці 10-х — на початку 20-х ХХ ст, представники якої прагнули «одним ударом» покінчити з усіма суспільними та художніми суперечностями, на відміну від класичного романтизму з болісним переживанням несподіваності ідеалу та дійсності Заперечуючи одні цінності задля тотального утвердження інших, Р р, на якому позначалися ознаки більшовизму, зосереджувався на мотивах абстрактного космізму («Електрида» В Еллана, «Навколо» В Сосюри, «В електричний вік» М Хвильового та ін), хоч і зберігав національний колорит Інколи Р р обстоював принципи аскетичного ригоризму («Замість “Крейцерової сонати”» В Еллана), аморальний «червоний терор» (В Чумак) і цим відрізнявся від неоромантизму, котрий прагнув за допомогою вольових імперативів вивищити дійсність до духовного ідеалу

Ревю (франц *revue* огляд) — театральна чи естрадна вистава, скомпонована з окремих, підпорядкованих певному задумові самостійних сцен, номерів Як жанр музично-драматичного театру має ведучого, відповідних персонажів характеру яких приховані за масками Назва журналу, поширена в іноземній, а також в українській періодиці, наприклад «Книжник-ревю»

Регіоналізм (нім *Heimatkunst*, англ *regionalism*, франц *regionalisme*, від лат *regionalis* обласний) — елемент діалекту, територія побутування якого обмежена однією чи кількома гвірками Р можна вважати галицьку мову, застосовувану у творах «Покутської трійці» У літературі це поняття іноді вживається як синонім провінціалізму

Регіональне письменство (лат *regionalis* *обласний*) — художні твори, в яких зосереджено увагу на зображенні певної місцевості, на громаді зі специфічними ознаками, спільними культурою і мовою. Таке письменство може мати значні масштаби або зводитися до локальних розмірів. Так, від доби пізнього середньовіччя та Ренесансу окреслилися європейсько-християнський культурно-літературний регіон, протиставний мусульманському, далекоднісному, африканському, інданському тощо за бінарним принципом «свій — інший». У межах християнського Р п поставали католицький, православний, протестантський, англканський тощо різновиди. Нині виокремлюють регіони слов'янських, скандинавських, латиноамериканських тощо літератур, в яких, у свою чергу, можуть бути виокремлені менші утворення. Характерною ознакою їх розрізнення видається мовний чинник. Найвиразніше риси Р п окреслюються, коли йдеться про окремі край, місто, містечко, селище з власними звичаями, традиціями, побутом, які ніде не повторюються, тому викликають інтерес певного автора, найчастіше краянина. Вважається, що тенденцію Р п започаткувала ірландська письменниця Марія Еджуорт («Замок Рекрент», 1800, «Белінда», 1801, «Далеко від батьківщини», 1809). До цього типу творів належать низка усеєсеєських романів та повістей Т Гарді, урбанізовані романи А Беннетта про міста графства Стаффордшир. В американському письменстві відомий різновид Р п у вигляді «літератури місцевого колориту» О Лонгстріта, Дж Хупера, Дж Гарріса, Р Брауна, Сари Орд Джуетт, Мері Мерфі. Це явище притаманне й італійській (Грація Деледда писала про життя сардинських селян), іспанській (Емілія Пардо Басана змальовувала Галісію), французькій (Ж Жюно присвячував свої твори Провансу), сербській (І Андрич переосмислював минуле Босні) літературам. Німецьким читачам була відома «література рідного краю», створена Т Штромом про Шлезвіг-Гольштайн, В Раабе — про Брауншвейг, сільська проза Л Гангхофера, А Бартельса, Г Френсена, польським — письменство Підгалля та кашубів. В українській літературі ознаки Р п притаманні творчості Г Квитки-Основ'яненка (Слобожанщина), А Свидницького (Поділля), С Ковальса (Бориславщина), Ольги Кобилянської (Буковина), У Самчука (Волинь) та ін.

Реглет (франц *reglette*, від *regler* *лінувати*) — друкарський пробірний матеріал, схожий на шпон, але більший від кегля (має розмір від шести до шстнадцяти пунктів). Використовується при заповненні пробілів на сторінці, для підкреслення заголовків, відмежування їх від тексту, відбивки колонок, формування полів.

Регулятивні принципи (лат *regula* *норма, правило і принцип* *основа, начало*) — принципи відповідності, інваріантності, симетрії, простоти тощо, які покладені в основу методологічних норм літературознавчого пізнання, вважаються складниками евристичних засобів дослідження художніх явищ, позначаються на стратегії теоретичного пошуку Р п є інструментарієм раніше отриманого знання з теорії літератури, виявляють спадкоємний зв'язок між уже відомими науковими моделями та новими.

Регуляція (лат *regula* *норма, правило*) — сторонній вплив на творчість письменника з метою

підпорядкувати його діяльність канону, характерний для доби класицизму, «соцреалізму», за якого творчість обмежувалася відповідно до нормативів діяльності, призначеної для обслуговування позамістечкових інтересів.

Редагування (лат *redactus* *упорядкований*) — діяльність редактора, складник видавничого процесу, що полягає в вдосконаленні авторського рукопису, підготовці його для поліграфічного відтворення після внесення правок, врахування вимог друкованого органу і автора, іноді — після втручання цензури. Р стосується й аудіовізуальної продукції. Іноді такий робот редактора передувє рецензування. Він мусить оцінити художній рівень, актуальність, стиль, зміст, композицію, ілюстративний матеріал, науково-довідковий апарат відповідного тексту, внести мінімум правки, не нав'язуючи автору своїх концепцій, смаків, не спотворюючи стилістики художнього твору. Автор з урахуванням зауважень редактора робить відповідні зміни у рукописі. Доля рукопису іноді залежить від рівня обдарованості редактора, його тактовності, чуття слова та стилістики. Так, в американського прозаїка Т Вулфа був фаховий редактор М Перкінс, який водночас давав цінні поради Е Хемінгуею, Ф С Фіцджеральду. Високий професіоналізм Р поетичних текстів був притаманний В Підпалому. У канонізованих текстах Р зводиться до упорядкування та коментування. Сучасне уявлення про Р почало формуватися з виникненням книгодрукування в Європі (середина XV ст.). З другої половини XIX ст. відбувалася спеціалізація редакторської праці, що вважалася головною ланкою видавничо-журналістської, літературно-критичної діяльності Р також стосується оперативного літературного опрацювання певного матеріалу для оприлюднення його у періодичному виданні, радіопередачі, телетрансляції.

Редактор (франц *redacteur*, від лат *redactus* *упорядкований*) — керівник видання (газета, журнал, альманах, збірник, вісник тощо), який затверджує його зміст, несе відповідальність за якість друку, організатор радіомовлення, телебачення. Специфічною функцією Р є здійснення підготовки текстового матеріалу, переважно рукопису, до публікації або передачі в ефір. Р називають і працівника виробничого відділу видавництва, який займається поліграфічним оформленням видання.

Редакторське (лат *redactus* *упорядкований*) **всезнання** — розуміння метанаративів класичним автором, критиком та ін., переконаними у всезнанні художніх текстів. Поняття вживається також як характеристика гетеродогетичного, всевідного наратора, який постійно втручається в текст, наприклад у романі «Через перевал» Р Іванчука. Поняття постмодернізму.

Редакційна (лат *redactus* *упорядкований*) **пслямова** — додає док до статті, брошури, книги у вигляді коментаря, коротких зауважень, лаконічних пояснень від імені редакції.

Редакційна пошта (лат *redactus* *упорядкований* і нм *Post*, від італ *posta* *зупинка, станція*) — сукупність матеріалів, що надходять до періодичного (неперіодичного) видання від читачівко аудиторії листи, замітки, кореспонденції, зауваження з приводу публікованих матеріалів, прохання дати консультацію, скарги, літературні твори.

Редакційна (лат. *redactus*: *упорядкований*) **стаття** — матеріал, опублікований у періодичному виданні без авторського підпису. Зазвичай такими вважаються передові статті, огляди преси, листів, звітів. Анонімна публікація відображає погляд редакції.

Редакційна тасмніця (лат. *redactus*: *упорядкований*) — збереження редакцією періодичного видання чи видавництва анонімів, псевдонімів, криптонімів тощо. Розголошення Р. т. підлягає дисциплінарній відповідальності.

Редакційний архів (лат. *redactus*: *упорядкований* і *archivum*, від грец. *archeion*: *адміністративна установа, відомство*) — редакційна ланка, переважно бібліотека, що має у своєму розпорядженні довідкову інформацію, спеціальну літературу, рукописи публікацій з різними правками, вирізки друкованого матеріалу, іноді листування авторів з редактором тощо.

Редакційний етап написання твору (лат. *redactus*: *упорядкований* і *franz.* *étape*: *перегін, перехід*) — важливий складник творчої лабораторії письменника, що передбачає логіко-композиційний, стилістичний аналіз твору, його доопрацювання, літературне шліфування. Часто в цей етап втручається редактор, іноді цензор.

Редакційний оригінал (лат. *redactus*: *упорядкований* і *originalis*, від *origo*: *походження*) — передрукований, вичитаний, уточнений, повністю підготовлений до публікації текстовий або ілюстрований матеріал, що вважається основою видання, є для друкарні зразковим документом, зміни до якого вона вносить лише з дозволу редакції.

Редакційний портфель (лат. *redactus*: *упорядкований* і *franz.* *portefeuille*, від *porter*: *носити, feuille*: *лист*) — сукупність рукописів, прийнятих редакцією для друку, але ще не зданих до роботи. Р. п. може містити договірні рукописи (за підписаними з авторами договорами), редакційні (наявні в редакції рукописи), виробничі (відредаговані рукописи або ті, що підлягають правці).

Редакційні (лат. *redactus*: *упорядкований*) **знаки** — система знаків, застосовуваних при правці редакційного оригіналу, що використовуються для вписування окремих слів та фраз у віддрукованому текстовому матеріалі без винесення їх на поля і без повторення знаків правок.

Редакція (лат. *red*: *нову* і *actio*: *дія*) — колектив, що здійснює підготовку і випуск у світ друкованих видань.

Редакція (франц. *rédaction*, від лат. *red*: *нову* і *actio*: *дія*) — літературне опрацювання тексту, що відображає етапи творчого його формування та побутування у відповідних культурно-історичних умовах, визначальним критерієм якого є воля автора. Авторська переробка може якісно змінити твір (остаточний варіант «Фауста» Й.-В. Гете порівняно з його «Пра-Фаустом»), фабулу, сюжет, що сприймається як паралельний або інший щодо першого варіанта. Так, повість «Чіпка» Панаса Мирного, перетворена за участю Івана Білика на роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», мала шість Р. Їх було шість і у роману «Воскресіння» Л. Толстого. Трапляються випадки, коли з'являються публікації з кількома Р., як-от «Змова Фієско» Ф. Шиллера (1783, 1784, 1785), «Спокуси Св. Антонія» Г. Флора (1849, 1856, 1874) тощо.

Р. застосовується, коли автор прагне поліпшити твір, надати йому більшої досконалості, часто після зауважень критики, іноді після втручання редактора, цензури. Поняття «Р.» вживається і щодо відвілення переробки тексту пам'ятки писемності, намагання переписувача змінити його відповідно до ідеологем чи за волею замовника, як сталося з Повістю минулих літ та ін. киеворуськими літописами.

Редерейкери (голл. *rederijkers*) — товариства шанувальників літератури, артистичні цехи на зразок «камери риторів», сформовані у Фландрії (XIV ст.), поширені у Голландії (XV ст.). Кожне з них мало власну назву, наприклад «Дика троянда» в Амстердамі чи «Фонтан» у Генті, герб, девіз, керівника (принца), зробило значний внесок у розвиток національної мови та письменства, заклало підвалини професійного театру. У творчій атмосфері Р. віртуозно стала традиційна техніка віршування. Найвідомішими Р. були А. Бейнс, М. де Касталейн, А. де Ровере, К. ван Гістеле, К. Еверарт, Д. Корнгерт, К. ван Мандер, Й. ван ден Вондел, П. К. Гофт, Г. А. Бредеро та ін., поетична спадщина яких впливала на літературу Нідерландів до XIX ст.

Редіф (араб., букв.: *той, хто сидить за вершиком*) — повторювання слова або кількох слів наприкінці кожного рядка в тюркомовній, перській, індійській, арабській класичній та сучасній східній поезії. Р. поширене, зокрема, у газелі, мухаммасі, муссадасі. Застосований у першому бейті Р. без будь-яких змін може повторюватись у всьому вірші, як в одному з творів Гафіза, перекладеному В. Мисиком:

Днів, що з друзями провів, не забувай!
Тих далеких любих днів не забувай!
Як уста твої отруїть сум,
Тих, із ким ти пив і їв, не забувай!
Хай тебе вже й не пригадує нікто,
Ти і тепер їх, як братів, не забувай! [...]

Перед Р. завжди вживається рима, на відміну від епіфори в європейській поезії. Він доповнює її музичну роль, тому більшість східних поетів вдаються до Р. За спостереженням Шафії-Кедкені, з 550 газелей Гафіза тільки 75 не мають Р., з 580 у Сааді — лише 90. Р. іноді трапляється і в українському віршуванні, зокрема у доробку В. Коломійця:

Що — доля?
Край поля тополя...
Вітри напинали!

А їй все мало...

Що правда?
Грозою протята
Віть дуба-гримайла! —

А їй все мало.

Що слава?
Шипшина гіллява.
Взяли обламали!

А їй все мало [...].

Редонділла (ісп. *redondilla*) — чотириверсова строфа в іспанському віршуванні з вісьмома складами в кожному віршовому рядку, з довільним римуванням, хоч найчастіше застосовується рими за схемою *abba*.

Редукція (лат. *reductio*: *повернення, відновлення*) — дія, спрямована на спрощення явищ. У літературознавстві йдеться про зведення під час науко-

вих досліджень певного студійованого явища до іншого, однієї проблеми до іншої задля їх спрощення Використовується, коли літературне явище важко осягнути без абстрагування від багатьох його властивостей та відношень Літературознавці використовують досвід логіки, вдаючись до Р під час доведення певних концепцій, зокрема при спрощуванні шляхом доведення до абсурду Р відомо також письменству Так, сучасну новелу можна сприймати як усичене оповідання, переказ — як схему твору, ремінісценцію — як натяк на певний зразок тощо У мовознавстві Р називають ослаблення артикуляції звука, зменшення сили, довготи та зміну тембру звучання Виокремлюють Р кількісну (зменшення довготи і сили звука без зміни тембру) та якісну (втрата чіткої вимови, певних ознак тембру), що стосується передусім ненаголошених голосних Р в аналітичній психології вказує на спосіб семіотичного, а не символічного тлумачення явищ несвідомого, наприклад сновидінь Вона прагне схематично поновити первинні структури, однак не конструктивно, а зводячи складні диференційовані системи до елементарних, часто інфантильних, інстинктивних першоджерел, намагаючись пояснити їх через конкретні реалі

Редундація (*лат redundantia надмірність*) — перенасичення художнього твору тропами, стилістичними фігурами, ускладненими синтаксичними конструкціями, повтореннями, інтертекстуальними алюзіями Поняття запозичене поетикою з теорії інформації

Редуплікація (*лат reduplico подвоюю*), або **Гемінація**, — спосіб утворення нових слів чи висловлень на підставі повного або часткового повтору початкового складу, кореня, основи чи цілого слова *буль-буль, мур-мур, мама, прапрадід, погогуляти, ледь-ледь, сидьма сидити, синій-синий, навки-вики, де-не-де, вряди-годи* тощо Наприклад, у народній казці «Івасик-Телесик» *Гуси-гуси-гусенята, візьміть мене на крильята* Р є основою повтору, плеоназму, тавтології

Режисёр (*франц regisseur, від лат regere керувати*) — працівник театру, кіно-, телестудії, редакції радіомовлення, який здійснює постановку п'єси або інсцензованого твору Він мусить усвідомити ідейно-художній задум автора (сценариста, лібретиста), розраховуючи на глядача або слухача, розробити трактування його тексту, скоординувати творчу роботу акторів та співпрацю допоміжного персоналу — костюмерів, гримерів, операторів, освітлювачів та ін

Режисюра (*нім Regie, англ stage-setting, франц mise-en-scene, польсь reżyseria, рос режиссура, від франц regisseur, з лат regere керуно*) — професійна діяльність режисера, яка передбачає творчий процес втілення драматургічного матеріалу (сценарію, лібрето) у сценічну форму чи інсценізацію художнього твору будь-якого жанру Здійснюється на основі задуму режисера, що полягає в розкритті ідейно-художнього змісту відповідного тексту, його інтерпретації, у визначенні ритму і темпу вистави, кіно-, телефільму, різних жанрів радотеатру, у розробленні мізансцен, у становленні разом із художником принципів оформлення

Резистанс (*нім Resistenz, франц resistance, від лат resisto протистояю, чиню спротив, протидію*) — рух опору поневоленій нації проти окупації

Часто, зокрема під час Другої світової війни, його динаміку формувало письменство Популярними стали партизанські пісні, переважно анонімні, хоч іноді були відомі й деякі автори, як в Албанії (загиблий у 1944 М Мето, Ф Г'ята, М Дода) Партизанський фольклор у цій країні мав сатиричне спрямування, на підставі чого Ш Мусарай написав поему «Епопея Бали Комбетар» (1944) Партизанські пісні складали і в Італії Відомі болгарські поети-партизани Х Кирпачев, Ц Спасов, друкувалися збірки Х Радевського («Коли бракувало повітря», 1945), на літературу Р впливали критичні статті Т Павлова, К Кюлявкова — редактора (разом із Л Стрелковим) нелегальної газети «Патріот» (1944, Ч 1—2), з'являлися оповідання та нариси В Воденичарського про в'язнів фашистських концтаборів У польському підпіллі поширювалося до 1400 періодичних видань, серед них «Перелом» (1942—43), «Літературний місячник» (1942—43), «Мистецтво і народ» (1942—44) та ін, антології «Незалежна пісня» (1942), «Дух свободи в пісні» (1942), «Правдиве слово» (1942) Поряд зі старшим поколінням поетів (Л Стафф, М Яструн, С Р Добровольський та ін) постало «драматичне покоління» варшав'ян К К Бачинського (збірка «Вибрані вірші», 1942), Т Гайци (збірки «Привиди», 1943, «Звичайний грим», 1944), З Строчинського (збірка віршів у прозі «Вікно», 1943), Т Боровського Відомі оповідання Р Братного, В Жукровського, популярною була повість «Каміння для редути» (1943) А Камінського Підпільну видавничу справу налагодили у Франції (утворене П де Лескором «Опівничне видавництво», «Французька бібліотека», газета Національного комітету письменників «Летр франсез», заснована в 1942 Ж Декуром), з'явилися антології «Честь поетів» (1943), «Європа» (1944) Поезія, за словами П Елюара, подалася «в макі», тобто до партизанів (популярна «Пісня партизанів» М Дрюона та Ж Кесселя) Ця настанова виражена у його збірках («Поезія і правда 1942 року», 1942, «Віч на віч з німцями», 1942—45), Л Арагона («Ніж в серце», 1941, «Очі Ельзи», 1942, «Паноптикум», 1943, «Французька зоря», 1945), у творчості Р Десноса, Ж Превера У концтаборах загинули Р Деснос, М Жакоб, у бою — Ж Прево Л Муссіак у творах «На плато «Медузи» Шоденцік політичного в'язня» (1945) відтворив жах концтаборів Геронка руху опору відображена у творах «Військовий літун» (1942) А де Сент-Екзюпері, «Авіньонські мортанці» (1943) Е Тріоле, «Ціна людини» (1944) К Моргана та ін Часто французькі письменники зверталися до античних інтертекстів п'єси «Антигона» (1943) Ж Анюя, «Мухи» (постановка 1943) Ж П Сартра, «Калгула» (1938, опубліковано в 1944) А Камю Загинули у фашистській в'язниці чеський публіцист Ю Фучик — автор «Репортажу з петлею на шиї», а також В Ванчура, Я Кратофіл, К Полачек Несприйняття окупаційного режиму відчутне у творчості поетів «Групи 42» Й Кайнара, Й Коларжа, як і в словацьких сюрреалістів Р Фабри, Ю Ленка, Ш Жари, В Рейсела, у «бойовій» ліриці Л Новомеського, Ф Краля, Я Єсенського, Я Смерка Партизанські «Антифашистські пісні» (1941) поширювалися у Югославії разом із збірками «Подолаємо бурю» (1942) М Бора, «Ластівка у кулеметному гнізді» (1942) Й Поповича, поемою «Стоянка, мати із Княжполя» (1942) С Куленовича, учасника боїв на Козарі, пое-

мою «Яма» (1943, опубліковано 1944) І Горана Ковачича, творами В. Назора, К. Дестовника-Каюха, Ю. Каштелана, М. Дедінаца, Н. Кранец-Пайліна, І. Грудена, які загинули в гестапо. У Р. брали участь бельгійські письменники Л. Ван Екхаут, М. Брат, М. Тірі, А. Корнелюс, Л. Анре; загинули у концтаборі поет Р. Блік (1945), Г. Ф. Аннекар, редактор підпільної газети «Голос бельгійців» (концтабір Бальзен, 1945), поетка Маргарита Бервет, автор поеми «Орфей», вбита в тюрмі Вольфтенбюттель (1944). Данський прозаїк Х. Кірк написав у концтаборі «Пісню Горсерета», роман «Раб», письменник-священик К. Мунк засуджував колаборантів у поезії, народній драмі «Нільс Еббесен» (1942), вбитий гестапівцями (1944) К. Аббель закликав до боротьби за свободу (драми «Королева-привид», 1943; «Сідкеборг», 1946). Відомими були колективний збірник данських поетів «Горить вогонь» (1944), збірники «Данські береги» (1941—43), «Сонячні плями» (1941), «Вірші в еміграції» (1945) О. Гельстеда, «Квітень в Данії» (1942) П. Серенсена, історичний роман «Свобода це змис» (1943) К. Ліннемана. Антифашистським пафосом перейнята лірика угорських поетів Л. Лукача («Дроворуб», 1941; «Надгробне слово», 1944), Ж. Варнаї («Вистукуйте!», 1944), А. Гідаша (цикл «Стогне Дунай», 1944—47) та ін. Поширеною в Норвегії були поезія, друкована в нелегальних виданнях, та публіцистика (збірники «Прапор» та «Свобода» Н. Гріга), історичні романи «Ан-Маргіт» (1940) Ю. Фалькбергета, «Лассе Ага» (1941—43) А. Вогенса, «Вересневі приморозки» (1941) А. Хауге та ін. У Німеччині, з якої емігрували Б. Брехт, С. Цвейг, Анна Зегерс, Л. Франк, Т. та Г. Манни та ін., з'явилася поезія внутрішньої еміграції (В. Бергенгрюн, Р. Шнайделер, О. Лерке, К. Шольц, Й. Клеппер та ін.), друкувалася підпільна газета «Внутрішній фронт» за редакцією Й. Зіга. У Франції нелегально з'явилася збірка «Німеччина мусить жити» (1944) Роберта Ландера (псевдонім Р. Леонгарда), вчений-філолог В. Кравс, очікуючи на страту, написав роман «ПЛН. Пристрасті галіконської душі» (видано 1949). У Р. активну участь брала очолована А. Сікеліаносом Сплка грецьких письменників, друкувалися (5—100 екземплярів) або поширювалися в рукописах поезії К. Варналіса, Я. Ріцося, О. Елітіса, Н. Вреттакоса та ін., створена музика до віршів поетки С. Мавроїді-Пападакі, В. Ротаса та ін., тема Р. відображена у прозових творах «Вогонь» (1945) Д. Хаадіса, «Концтабір Хайдарі» (1945) Т. Корнароса. Італійські поети, долаючи естетику герметизму, також брали участь у Р. (Дж. Унгаретті, Е. Монтале, У. Саба), видали збірки А. Гатто («Голова на снігу», 1944—45, опубліковано в 1949), С. Квазімодо («П'ята чужинка на серці», 1946). Героїка Р. відображена у романі «Люди і нелюди» (1945) Е. Вітторіні. Антивоєнні мотиви були притаманні віршам румунських поеток Марії Бануш та Магди Ісанос, ліриці М. Бенюка (збірники «Вірші», 1943; «Втрачене місто», 1943), оповіданням К. Петреску («Загибель чайки», 1943), М. Садовяну («Місточки», 1943), памфлету «Барон» (1943) Т. Аргезі, в якому висміювався німецький посол у Румунії барон фон Кіллінгер, за що автор потрапив до концтабору. В українській літературі періоду Другої світової війни також наявні ознаки Р. Передусім ідеться про повстанську поезію, яку ґрунтовно дослідила Ірина Роздольська («Українська поезія резистансу 40—50-х років ХХ століття: генетич-

ний контекст і естетична природа», 2000). Використавши термін, запроваджений Ю. Русовим, враховуючи спостереження Л. Полтави, Б. Романенчука, П. Слобжанського та ін., вона аналізувала віршовий доробок М. Кушніра, Марка Боеслава, П. Волоша-Василенка, Івана Хміля (псевдонім В. Лагодюка-Бойтика), Г. Соколенка, Н. Орельця, С. Хріна, М. Вереса, Олени Теліги, Марти Гай, О. Ольжича, П. Василевського, М. Сарми-Соколовського, П. Євтушенка та ін., трактуючи його як їхній екзистенційний вибір, як реалізацію у слові героїчної діяльності в ім'я свободи людини, незалежності від німецьких чи радянських окупантів. Поняття «Р.» поширюється і на інші збройні національно-визвольні рухи в Україні, зокрема на період 1917—21. Воно може розсувати свої історичні рамки, охоплюючи киеворуську чи козацьку добу, гайдамаччину чи повстання опришків, однак не обмежується збройною відсічкою будь-якому агресору, відображеною в усній народній творчості та в літературних творах. Ознаки Р., що збігався з перманентними відродженнями, спостерігаються і в культурно-просвітницькій діяльності братських шкіл, Кирило-Мефодіївського братства, київської Громади, львівської «Просвіти», Братства тарасівців. Його вияв був властивий також Літературній дискусії 1925—28, ліриці поетів «Працької школи», дисидентів та ін. Літературний Р. найповніше розкрився у творчості Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Багряного, В. Стуса та ін., в якій викривалася колоніальна політика царської чи радянської Росії, формувался тип українця, здатного протистояти силам, що руйнують національний світ.

Резолютивна (лат. *resolutio*: рішення) **розв'язка** — за Арістотелем, частина фабули, що розгортається від початку зміни у долі персонажа до фіналу, відмінна від деномеуативної розв'язки.

Резолюція (лат. *resolutio*: рішення) — рішення, постанова, що приймаються на з'їздах та ін. зібраннях внаслідок обговорення певних питань.

Резонёр (франц. *raisonneur*, від *raisonner*: розмірковувати) — персонаж драматичного твору, який не бере активної участі у дії, натомість виголошує промови та повчання. Використовується також у прозі. Часто його устами автор виражає свої думки про зображувані події чи інших героїв, ставлення до літературних та позалітературних явищ. Р. використовувався здавна в античній драматургії, в дидактичній літературі, в літературі виховання, у творах класицистів (Клеонт у «Тартюфі» Мольєра, Стародум у «Недоростку» Д. Фонвізіна), просвітників (романи С. Річардсона, Ж. Ж. Руссо) тощо. У наратології Р. називають типового наратора. Нині це поняття вказує на персонажа, дії якого не відповідають велемовним словам.

Резюме́ (франц. *résumé*: короткий виклад) — лаконічний виклад наукового видання (монографія, збірник, стаття, дискусія, виступ), що містить його основні положення, вважається важливим складником науково-довідкового апарату видання, часто подається іноземними мовами. У наратології — канонічний наративний темп, одна з оповідних швидкостей поруч з еліпсом, паузою, сценою. Р., називаючи діапазон швидкостей між сценою та еліпсом, виникає за умови, коли час дискурсу менший від часу історії, коли оповідна ланка коротша за оповіджуване, коли відносно коротка частина наративу відповідає порів-

няню довгому наратованому часу Р контрастує зі сценою, а в класичній розповіді утворює зв'язок між епізодами і тлом, на якому вони проступають

Реідеологізація (лат *re* префікс на позначення зворотної дії, грец *idea* вигляд, ідея, *logos*: слово, вчення) — філософська та літературознавча концепція 70-х ХХ ст., метою якої було усунення протиставлення між ідеологією та мистецтвом з його іманентними характеристиками Р змінила деідеологізацію модернізму І прихильники вдавалися до пошуку нової ідеології, яка могла б відновити зв'язок між нею та художньою дійсністю, що відображена у змобах масової інформації, на сторінках масової літератури тощо

Реіфікація (англ *reification* уречевлення, від лат *res* рч) — уречевлення ідей та слів, використання їх так, наче вони є об'єктами, що безпосередньо сприймаються органами чуття Це поняття, адаптоване Ф Джеймсоном («Політичне несвідоме», 1981) до потреб постмодернізму, вказує на міфичні процеси, що відбуваються у людській свідомості за доби утилітаризованої цивілізації, на перетворення абстрактних понять у немовби реальні предмети Такі тенденції позначилися і на мистецтві, яке, втративши синтетичність, зазнає розщеплення, руйнування цілості світосприйняття Окремі його диференційовані жанри, стилі набувають атомарного вигляду, виявляють схильність до подальшого безмежного розгалуження Ці взаємопов'язані процеси відображають стрімку дегуманізацію індивіда Модернізм виявив протест проти Р, перетворення людини на знаряддя виробництва, спроектував символічний, лбідозний акт з метою формування утопічної компенсації вихолощеного, деградованого суспільства Ф Джеймсон, прихильник соціально-історичного розуміння цивілізації, найповніше розкрив свій погляд, аналізуючи зорові мистецтва, які, на його думку, здатні глибше осягнути об'єкти, раніше недоступні для художньої практики, простежив, як синтетизм видозмінився у станкове малярство, у мальовничу мову імпресіоністів, у самоціль кольорових фіксацій абстракціоністів Аналогічні тенденції притаманні й письменству, що дослідник проаналізував на прикладі творчості Дж Конрада

Реймське євангеліє — євангеліє, написане священником монастиря Василанів, книжником Прокпем (Вишгород, 1018) На підставі хибного запису від 1782 поширилася містифікація про константинопольське походження пам'ятки, яку підтримував Ж Л Корвін де Ястржембський, що спростував П Куринний («Реймська Євангелія — найдавніша пам'ятка письма Київської Русі», 1946) Пізніше цю пам'ятку як віно княжна Анна Ярославна вивезла до Франції (1049), залишивши на ній свій підпис (1063) Р є складається з двох манускриптів Перший із них написаний на шстнадцяти листках кирилицею, починається з останніх слів Євангелія від Матвія (8 26), оздоблений візантійським орнаментом Другий — глаголичний, писаний чорним чорнилом з червоними лініями, має виділені ініцали, його тексти розташовані за чергуванням свят римського календаря від Вербної неділі до Благовіщення Друга частина привертає увагу написом по-французьки, зробленим у 1395, де зазначено, що Євангеліє та Послання виконані слов'янською мовою з багатьма українськими

(неділя, третю годину, ідте і ви в виноградні мої та ін), що «цей рутенський текст був подарований покійним Карлом IV, імператором Римської Імперії, задля вшанування празького монастиря Св Ієроніма та Св Прокопія» у Празі Згодом Р є було передароване кардиналом Де Лорреном Реймському собору (1669), описане в інвентарі реліквій Нотр-Дам де Реймс, мало багатий оклад, знищений під час французької революції 1793 Пам'ятка відіграла важливу роль у французькому суспільстві на ній присягали королі під час коронації, починаючи від Філіппа I, сина Анни Ярославни, онука Ярослава Мудрого, і закінчуючи Людовіком XVI Нині оригінал пам'ятки зберігається у Реймській бібліотеці Карнежі, а факсимільна копія — у видділ рукописів паризької Національної бібліотеки

Рейтинг (англ *rating* оцінка) — суб'єктивна оцінка літературного (мистецького) явища за відносною шкалою За допомогою Р здійснюється класифікація літературних жанрів, стилів, форм, вибудовуються канони, за якими дається експертна оцінка певного феномену письменства

Реквієм (лат *requiet*, від *requies* спокій) — багатоголосий циклічний вокальний чи вокально-інструментальний твір скорботно-патетичного звучання, різновид католицького богослужіння на слова латинської молитви «Спокій вічний дай їм» («*Requiem aeternam dona eis*») До цього жанру зверталися композитори В-А Моцарт, Л Керубіні, Е Л Берліоз, Дж Верді, Й Брамс та ін Відомий він був й українським композитором, зокрема М Лисенку («Жалобний марш» на слова Лесі Українки), М Леонтовичу (обробка народної пісні «Козака несуть»), К Стеценку («Панахида» на тему українських псалмів та кантів) За аналогією до музичного значення Р застосовується і в художній літературі, передусім у поезії (Ф Саар, Р-М Рільке, Г Гупперт, Дж Хілл, С Черкасенко, Тамара Коломієць, І Драч та ін), наприклад «*Requiem*» М Чернявського

Як мрійний сон пливуть літа
Як на моря млістії грані
Щезає човен у тумані,
Так зникне молодість свята
А там, там смерть і забуття
Страшна безодня безпросвітня
Де не засвітиться новитя
Ніколи вже — зоря життя
І всі ми згинемо, мов сон
Забудем все, всі нас забудуть,
А інші люди жити будуть,
Ім буде сяять Орion!]

Р може бути й частиною поетичного твору, більшого за обсягом, ніж вірш, фіналом твору (поема Юрія Клена «Прокляті роки»), визначати жанр поеми («Похорон друга» П. Тичини, «Реквієм» Анни Ахматової чи покладений на музику Д. Кабалевським однойменний твір Р. Рождественського, «Реквієм» С. Грохов'яка тощо), вживатися у прозі, як-от у романі «Реквієм за черницею» В. Фолкнера.

Реквізіт (лат *requisitus* необхідне, потрібне) — сукупність справжніх та бутофорських речей, необхідних для вистави, обов'язкові дані як елемент правильного оформлення документа, вихідні дані книжки.

Рекла́ма (франц. *reclame*, від лат. *reclamare*: *викрикувати*) — популяризація товарів, послуг за допомогою оголошень, розміщених на спеціальних щитах, у пресі, радіомовленні, на телебаченні. Р. вважається важливим складником масової культури, широко використовується засобами інформації, розрахована на розширення кола споживачів. Часто певні мальовані чи фільмовані зображення мають словесний супровід, інколи навіть віршову форму, в якій використовують семантичну гру. При цьому Р. імітує естетичні властивості мистецтв, хоч переважно позбавлена артистичних якостей.

Реконстру́ція (лат. *re*: префікс на позначення зворотної дії і *constructio*: *побудова*), або **Реститу́ція**, — відновлення первісного тексту твору, його фрагментів, елементів на підставі рукописних, машинописних варіантів, записів, іноді публікацій. Першорядного значення Р. надає текстологія, метою якої є виявлення автентичного тексту, усунення його спотворень чи фізичних ушкоджень. Р. здійснює також історія літератури, що вивчає діяльність певної школи, угруповання, перебіг літературного процесу, висвітлює видавничу справу, моделює певний конкретний історичний період, епоху тощо.

Рекру́тські пісні — українські народні пісні, у яких ідеться про важку долю юнаків, приречених на військову службу-каторгу, про їхні покалічені долі, про розлуку з родиною тощо. Поява Р. п. зумовлена запровадженням Петром I солдатчини в Росії, що спершу була довічною, а в 1793 обмежена 25 роками, та жовнірством в Австро-Угорщині. Основний мотив Р. п. — недоля юнаків, скарги на фатальні сили, що позбавляють їх справжнього життя і асоціюються з похоронами:

[...] Пішли, пішли некрутики,
Лиш шапочки видно.
Не під одним некрутиком
Ворон коник грає,
Не за одним некрутиком
Матінка вмлїває;
Не під одним некрутиком
Ворон коник скаче,
Не за одним некрутиком
Мати рідна плаче.

Різновидом Р. п. вважаються пісні безталанних матерів, сестер, наречених рекрутів. Жанр та потворна дійсність рекрутчини відображені у поезії Т. Шевченка, творах Марка Вовчка («Інститутка»), С. Воробкевича («Жовняр»), Ю. Федьковича («Рекрут», «Дезертир»), І. Нечуя-Левицького («Дві московки»), Ольги Кобилянської («Земля»), В. Стефаника («Стратився», «Виводили з села») та ін. Українські Р. п. співвідносні з білоруськими, литовськими, латвійськими, російськими.

Релятивізм (лат. *relativus*: *відносний*) — методологічний принцип відносності літературознавства, що полягає у специфічній інтерпретації літератури, світоглядних та естетичних систем письменства, абсолютизує нестабільність художніх явищ, їх залежність від різних умов та ситуацій. Р. властиві скептицизм і невизнання сутності мистецтва, що настанно змінюється, тому позбавлене досконалості з погляду історичного розвитку, часто переживає кризи. Аналітичний Р. живиться джерелами філософії історії О. Шпенглера, А. Тойнбі, Л. Гумільова, наста-

новами екзистенціалізму та постпозитивістської філософії науки від Дж. С. Мілля та О. Конта до Е. Маха, А. Ейнштейна, представників Віденського гуртка.

Релятиві́зм (лат. *relativus*: *відносний*) — той, що стосується відносності знань людини, які мають конвенційний вигляд; що скептично ставиться до абсолютизації істин, вичерпної пізнаності світу, протистоїть догматизму. Поняття характеризує напрями бароко, романтизму, модернізму, особливо постмодернізму, ним оперують герменевти, постмодерністи.

Реля́ція (лат. *relatio*: *донесення*) — опис подвигу певної особи у документі, що подається для її нагородження.

Рема́рка (франц. *remarque*, від *remarquer*: *спостерігати*, *відмічати*) — авторські пояснення умов та часу дії, зовнішнього вигляду її поведінки дійових осіб, їх міміки, інтонації, психологічного змісту висловлень тощо у драматичному творі, переважно позначені іншим шрифтом; мають настановчий характер для режисерів, акторів та читачів. Якщо Р. стосується акту, сцени, епізоду, то формулюється означення, інколи опис місцевості, де відбувається дія. Специфіка таких формулювань зумовлена жанром, стилем твору, призначенням для сценічного втілення. Р., зокрема авторська, інколи у драмі відіграє ту саму роль, що й описи у малій прозі. У драмі для читання Р. має розгорнутий вигляд, виконує функцію монологу, ретроспекції, опису, монтажних епізодів та наративів. В античному театрі вона характеризувалася стислою формулою, набувала розширеного вигляду у творах XVIII ст. Іноді Р. доповнює дані про персонажів: вказує на вік, риси характеру, деталі біографії, соціальний стан, етнічні ознаки, як у драмах Г. Гауптмана. Іноді використовується розгорнута белетризована Р. (Б. Шоу, Т. Вільямс, Ю. О'Ніл, Вс. Вишневський) або поетична, як у «Лісовій пісні» Лесі Українки, особливо в «Патетичній сонаті» М. Куліша, де вона перетворюється на своєрідну ритмізовану мікронovelу, переказану Ільком Югою: «*Марина грає. Мені здається, це одна хвилинка, це один дотик рук — і хвиля світлоярливого пафосу досягне неба, задзвенить об зорі, і тоді небо — зоряний роляль, місяць — срібний ріг заграють вічну над землею патетичну симфонію. Мені неможливо ясно в очах, я бачу далекі зоряні простори, я ніби чую музику зір — одного не бачу, як до мене йде з листом Марина. На сходях обгана її офіцер. Оглядається.*». Концептуального значення Р. надають постмодерністи, вбачаючи в ній маргінальний засіб для розкриття прихованих форм неусвідомленого мислення певного автора, на чейому не прічетних до тексту. З огляду на це Р. є примітки на полях, доповнення, концепти, що відображають трансформацію творчих поглядів письменника, на чому наголошував Ж. Дерріда у деконструктивістських студіях «Поштова картка», «Шпаргали: стилі Ніцше» та ін. Поняття вживається також на означення друкарської назви підрядкових приміток, застосовується в описовій частині зворотного ряду, яка тлумачить спосіб розкриття теми, дає образне (екранне) її розв'язання. Р. є і спеціальна позначка у словнику, що містить граматичну, стилістичну або інші характеристики слова.

Ремаркі́зм — проблемно-тематичний комплекс у літературі 20—30-х ХХ ст., зумовлений до-

лею та творчістю митців «втраченого покоління» Значну роль у формуванні цього светосприйняття відіграли персонажі творів Е-М Ремарка («Три товариші», «Триумфальна арка» та ін), який, увібравши умонастрої вічних героїв (Вертера, Чайльд-Гарольда, Базарова), образів із творів «проклятих поетів», Ф Ніцше, став едальною ланкою з новітніми нонконформістами, паціфістами, авангардистами, з письменниками, приреченими на самотність, маргінальність, відчуження у світі безнадійного абсурду, позбавленими права на повноцінне життя, здатними на грікий гумор Ф Кафкою («Замок», «Процес»), Е Хемінгуейом («По кому подзвон»), екзистенціалістам Ж П Сартром («Нудота»), А Камю («Чума») Саме вони стали носіями достеменних цінностей, що формувалися у «незаконному», напівлегальному просторі андеграунду Таке трагічне светосприйняття, що тривало і після Другої світової війни, притлумилося наприкінці 50-х ХХ ст, стало неактуальним у суспільстві споживацьких інтересів

Ремінісценція (лат *remiscentia* спогад) — різновид інтертекстуальності, відгомін літературного твору, відчутний в іншому літературному творі, опосередковане, приховане, незадокументоване, неточне відсилання до іншого тексту, його мнемонічний слід, завдяки якому автор нагадує читачеві про попередні неназвані літературні факти та їх текстові компоненти, викликає складні асоціації Так, у вірші В Стуса «У цьому полі, синьому, як льон » рядки «І власної неволи / Спізнати тут, на рідній чужині» асоціюються зі словами Т Шевченка «на рідній, не своїй землі» Р виявляється в інтертекстуальній подібності композиції, стилістики, фразеології, вважається одним із носіїв сенсу, образом літератури в літературі, має широкий діапазон функцій може бути дзеркалом художнього чи соціокультурного тла, відтворенням художньої атмосфери певної доби, засобом літературної полемки чи пародії, перифразом, розрахованим на знання читачем першоджерела Крім літературної Р, використовують паралітературну публіцистичну, філософську, наукову, громадсько-політичну і т п Вона буває явною, експліцитною, розрахованою на пряме впізнавання, та імпліцитною, прихованою, підтекстовою Ії виявлення можливе завдяки встановленню вузького семантичного кола відсилань до вірогідного джерела За своєю функцією, літературною суттю Р подібна до стилізації та алюзії, однак, на відміну від них та від цитати, не усвідомлюється автором, виникає внаслідок значного впливу на нього творів інших письменників, жанру, стилю, стилістики, образної системи, ритміко-синтаксичних ходів тощо, не завжди може бути верифікована Р сприймають у певному контексті, у зв'язках із традицією, у ній віднаходять ознаки новаторства, відображення діалогу з попередньою художньою культурою Цікавим є образ Степана Радченка з роману «Місто» В Підмогильного, що асоціюється з образами Ежена Растиньяка («Людська комедія» О де Бальзака), Жюльєна Сореля («Червоне і чорне» Стендаля), а також Любого Друга з однойменного роману Г де Мопассана Інколи йдеться про авторемінісценцію, коли автор посилається на власні твори, як М Хвильовий у своїх «Арабесках», змальовуючи «тихий азійський город — без проститутток, без чорної біржі, без бруду» Уточни видіння, де панує принцип *liberum arbitrium*

(вільний вибір), можна вважати автоцитуванням вірша «Трамвайний лист» М Хвильового « я вже ба-чу втчиизни ескіз / Геніальне азійське місто / (без бруду, без повій, без брехні)» І Качуровський відносить Р до фігур конструкції

Ренга (япон , букв *нанізани вірши*) — жанр японської поезії, поширений у XV—XVI ст, сформований у XII—XIII ст з віршової гри, поетичних конкурсів ута-авасе У складанні його творів брало участь кілька авторів, здебільшого три Перший пропонував строфу на три верси (п'ять — сім — п'ять складів), другий, враховуючи думку попередника, додавав два семискладових віршових рядки (агеку), внаслідок чого з'являлася танка Якщо третій приєднував трирядкову строфу, аналогічну початковій, перший автор міг написати дворядкову строфу у т д, завдяки чому витворювався довгий вірш (інколи до тисячі строф) із танка на теми явищ природи Таким чином за принципом аналогії чи антитези утворювалася колективна поема із погодженою темою, хоч ліричний сюжет міг розвиватися у несподіваному напрямку, набувати, на відміну від танка, ознак філософських медитацій чи дидактичних настанов Хоча таке написання Р було запозичене з китайської поезії, жанр формувався на національній японській основі У ньому виокремили високий (усуренга) та низький (мусуренга) стилі Наприкінці XVI ст поширилися жартівливі Р (хайкай-ренга) з уживанням просторіччя та вульгаризмів, введені до складу анонімного «Збірника безглузких співів верхи на палиці» (1499) З'явилися збірники класичних Р, які упорядкував Гію Соґі та його учні Сьохаку і Сотьо («Сто віршів ста поетів з Мінасе», 1488, «Сто віршів ста поетів з гори Юама», 1491), прихильники естетичної категорії піднесеного та щирого почуттів Гію Соґі належать також власні антології Р «Трава забуття» (1474), «Синсен Цукуба-сю» (1495, створена за наказом імператора Го-Цуті-мікадо), наукові трактати, в яких теоретично обґрунтований жанр Відомими авторами жанру були Фудзівара Тейка (упорядник антології «Сінкокін-сю»), Фудзівара Тамеке, Нідзьо Йосміто, Такаяма Содзей, Інавасіро Кендсай, Ямадзакі Сокан, принц Тосіхіто, Карасумару Міцухіто та ін Їхній доробок представлений у двомовній українсько-японській «Антології японської класичної поезії» (К, 2004), який переклав та упорядкував І Бондаренко — автор ґрунтовної передмови до цього видання Приклад Р зі збірника «Сто віршів ста поетів з гори Юама»

[] Одна печаль —
Як заздрю я пташкам,
Що пурхають серед квітучих вишень! (Соґі)
Була б можливість, як би я хотів
Переродитись на весну довчнчу! (Сьохаку)

В грський сел
Також розтанув сніг —
Від нього не залишилось і сліду! (Сотьо)
Хотілося б, щоб існував той шлях,
Яким би варто йти по цьому світу! (Соґі) []

Будучи жанром, перехідним від танка, він уже в XVII ст зазнав кризи, поступився хайку

Ренесанс (франц *Renaissance*, від лат *re* знову і *nasci* народжуватися) — див Відродження.

Репертуар (франц. *répertoire*, від лат. *repertorium* опис, інвентар) — сукупність драматичних, музичних творів, які виконуються у театрі у певний період, відображає ідейно-естетичні концепції театрального колективу Р називають також ролі, літературні, музичні твори, які виконує актор, читець, співак, музика

Репетиція (нім. *Repetitorium*, англ. *repetitory course of lectures*, від лат. *repetitio* повторення) — основна творча форма підготовки спектаклю, кінозйомки, радіопередачі Виокремлюють прогінну Р, що полягає в перевірці готовності акторів зіграти п'єсу, генеральну Р, тобто підсумкову працю акторів перед прем'єрою чи виставою, монтувальну, або перевірку всіх складників декоративного оформлення спектаклю На телебаченні поширені застільна, студійна, трактувальна Р

Репліка (нім. *Replik*, *Erwiderung*, англ. *reply*, франц. *replique*, від лат. *replisco* повертаю назад, відбиваю) — елемент драматичного діалогу, відповідь персонажа на певне питання, а також його остання фраза з реакцією на чуже висловлювання, пов'язана з ним тематично і за значенням Р вносить елемент інтриги, виявляється не лише на лексико-семантичному рівні, а й за допомогою інтонації, ритму певної мизансцени, як у драми «Бояриня» Лєси Українки Зв'язки з іншими Р окреслюють орієнтованість окремого виразу на адресата та його попередні висловлювання («*Степане! Що ти кажеш?*»), виокремлюють предмет реагування мовця («*Мене бояри цілувати мають?*»), визначають ставлення до предмета розмови («*Чи се мені причулося?*»), зв'язок з попереднім висловом не завжди тематично і мовленнєво увіраженій (Оксана повторює в запитальній формі слова Степана про неприємний для неї поцілунок московських бояр), він може бути опосередкованим і виражатися у формі алузії Р потребує реакції співрозмовника, часто випереджає, визначає і формулює таку реакцію Питальна форма репліки Оксани і виражене з її допомогою здивування зумовлюють відповідь Степана, яка пояснює те, що у творі подано як наступну заспокійливу інформацію («*Ні, серце, воно так є, та в тім нічого злого, — то тільки звичай!*») Пояснення Степана сприймається як чергове реагування на слова Оксани, що спричинює перетворення їх розмови на ланцюг органічно пов'язаних Р, між якими виникають різні діалогічні відношення Р наприкінці акту чи всієї п'єси називають кінцівкою, в якій сконцентровано підсумок або передбачені наступні дії У творах античної, класицистичної, реалістичної драматургії використовували чітко акцентовану, доцільну Р, натомість імпресіоністи (Г Ібсен, А Чехов), символісти (М Метерлінк, О Олесь, С Черкасенко) вдавалися до натяку, прихованого імпульсу У деяких жанрах, зокрема у водевілях, часто використовується Р *à part* (вбік), коли слова, не почуті іншими дійовими особами, промовляються немовби про себе, для привернення уваги глядачів Р може бути окремим словом, навіть промовистим жестом, або композиційно замкнутою, внутрішньо організованою структурою, набувати вигляду тиради, характерної для діалогів класицистичної драми Маючи формальні ознаки монологу чи композиційно замкнутого формулювання з виразно окресленими межами, Р вважається ланкою діалогічного мовлення і лише разом з

іншими висловами витворює смислову цілісність Значення цього елемента драматичного твору зростає зі зменшенням у ньому монологічної риторики, ущільненням діалогів Є Чаплєвич надав терміну «Р» широкого значення, вважаючи цілий літературний твір «великою реплікою» у діалозі з раніше чи одночасно написаними творами, тлумачив його як антиципацію щодо майбутньої творчості Наприклад, вірш «Репліка» («Не сперечатимусь, я син свого народу») Є Маланюка, виник під час полеміки поета з критиками Я Савченком та С Доленгом (псевдонім А Крижанівського) Поняття вживається у літературній критиці щодо невеликого за обсягом спростування або заперечення неприйнятних для автора положень, думок, суті публікацій Р можуть бути редакційними (висловленими від імені часопису) та авторськими, засвідчувати гострий обмін думками у критиці, що зазвичай використовується під час літературних полемік Р називають також повторення музичної фрази іншим голосом або в іншій тональності Іноді Р вживається у значенні кальки

Репортаж (франц. *reportage*, від англ. *report* повідомляти) — інформаційний оперативний жанр журналістики, нагальне, документально підтвержене повідомлення у періодичних виданнях, радіо- і телепередачах про важливі, безпосередньо описані й прокоментовані події суспільного життя, а також мистецької дійсності Започаткований в англійській періодиці з середини ХІХ ст Спочатку Р називали будь-які новини, інформацію, що потрапляла до редакції, згодом — публікацію з коментарем Особливого значення у жанрі Р надають ефекту присутності автора на місці висвітлюваної події, що надає динамічності, поданому у формі теперішнього часу, образному монологічному наративу документальної точності, правдивості Автор у Р може домислювати лише деякі логічні зв'язки між висвітлюваними фактами, вдаватися до емоційності, лаконізму, динамічності стилю Крім розповіді, Р схильний мати інші форми (діалог, інтерв'ю), набувати виразних ознак публіцистичності, агітувати, переконувати, інколи провокувати, навіть переростати у літературний нарратив, як-от твір «Репортаж із заповідника імені Бері» В Мороза Так, японський письменник Кендзабуро Ео наголошував, що Р сприяв удосконаленню його письменницької майстерності Залежно від способу освоєння висвітлюваного матеріалу застосовуються Р-замальовка у вигляді контрастних яскравих штрихів, колоритних описів, пейзажів, портретів, важливих заходів, звітний Р, Р-роздум, у якому використовують літературні факти, історичні паралелі, проблемний та оглядовий Р З огляду на поширення жанру в різних галузях журналістики практикується кінорепортаж, радіорепортаж, телерепортаж із його відгалуженням Р-трансляцією, тобто фіксацією події без творчого її трактування, фоторепортаж Значний внесок у розуміння специфіки Р зробив Е-Е Кіш у низці статей «Сутність репортера» (1935), «Репортаж як форма мистецтва та боротьби» (1945)

Репортер (англ. *reporter*) — професійний літературний працівник періодичного видання, радіомовлення, телебачення, телеграфного агентства, який готує оперативну інформацію Він використовує жанри хроніки, лаконічного повідомлення, репортажу з місця події

Репрезентація (лат *representatio* *наочне зображення*) — показ, представництво, представлення. Поняття «Р» і знак взаємовизначаються, розкриваються через присутність, що демонструє його історично-традиційне розуміння. Проблема Р була актуальною у філософії, у критиці раціонального розуму І Канта було з'ясовано неможливість будь-якого безпосереднього вираження Істини, Добра «речі в собі», бо вони постають або через порожні категорії розуміння, трансцендентно, через емпіричну інтуїцію, або, у випадку моралі, через категоричний імператив Р класичного письменства зазвичай апелювала до істини, що залишалася за межами художнього дискурсу, який, відшукуючи її і маючи про неї неточне уявлення, вдавався до приблизних інтерпретацій, деформацій у різних белетризованих формах мимезису життя Ф Ніцше помітив, що чим наповненіше артистичне пізнання переймалося проблемою істини, тим очевиднішою ставала омана. Отже, абсолютно адекватне пояснення будь-якого тексту неможливе, проте можна постійно наближатися до його сутності, навіть коли пізнання зумовлює певну концепційну нестабільність. Якщо модернізм переглядав художню традицію Р, авангардизм намагався поривати з нею, то постмодернізм поглибив відчуження від неї, піддаючи сумнівам приховану в ній «істину», безмежну релятивізацію та довольність пізнання, що супроводжуються неминучими компромісами різних поглядів. Сучасне письменство усуває межі правди й вигадки, життєподібна основа поступається перед експансивним симулякром, перед позбавленим авторитетів репрезентаційним вакуумом. Замість Р тут панує еволюційна стратегія, істину усувають багато конкурентних наративів, засвідчуючи її відносність деформацією досвіду, зокрема пам'яті, верифікованої і водночас фальсифікованої індивідами.

Репрезентована перцепція (лат *representatio* *наочне зображення* і *perceptio* *сприймання*) — різновид оповіді, в якій наратор замість зображення довікля відтворює його сприйняття у свідомості певного персонажа без його словесного пояснення цього процесу. Див. **Вільний непрямий діалог**.

Репріз, або **Репріза** (франц *terpise* *відновлення, повторення*), — короткий жартливий номер, сценічний трюк, який виконують актори розмовного жанру на естраді чи в цирку, а також повторення одного з розділів музичного твору.

Репрінт (англ *reprint*, від лат *re* *знову* і *pretere* *писнути*) — ідентичне перевидання твору, здебільшого періодичного, рідкісної книги, копія давньої публікації важкодоступних оригіналів.

Репрографія (від слова «репродукція» і *grapho* *пишу, креслю*) — виготовлення копії (репродукції) документів, при якому застосовується фотокопіювальний, проєкційний, мікрофільмовий методи.

Репродуктивний стиль (лат *re* *префікс на позначення повторної або зворотної дії*, *producere* *виробляти*, *stilus*, від грец *stylos* *грифель для письма*) — різновид розповідного стилю, який вживається у монологічному мовленні з метою відтворення подій, явищ, думок, різних інтертекстуальних елементів Р с виражений двоскладовими чи однокладовими особовими реченнями з присудками у формі теперішнього чи минулого часу, безособовими реченнями, що

виражають стан, описовими номінативними реченнями, питальними реченнями.

Репродукція (франц *reproduction*, від лат *re* *префікс на позначення повторної або зворотної дії* і *productio* *виробництво*) — відтворення художнього твору поліграфічним способом, відновлення його структури.

Реп'яшкі — поняття Остапа Вишні на позначення дотепних художньо-публіцистичних творів (у його доробку їх налічують до 100).

Реституція (лат *restitutio* *відновлення*) — див. **Реконструкція**.

Ретардація (лат *retardatio* *затримка, уповільнення*) — композиційний прийом штучного гальмування прямого розвитку сюжетної дії, що набула значного загострення, уповільнення розповіді про зображувану подію з метою посилення зацікавленості нею. Часто вживається в народних казках. Прийом, властивий епічним та драматичним творам. Те саме, що й затримка, епімона (Феофан Прокопович), комморація Р характерна для доробку сентименталістів (Лі Стєрн, М Карамзін та ін), у творах яких вживається у вигляді розлогіх авторських відступів, часто застосовується у детективах, пригодницькій літературі. Цей прийом виражений не лише позасюжетними ліричними відступами («Катерина» Т Шевченка, «Дон Жуан» Дж Г Байрона), а й літературно-філософськими, публіцистичними роздумами («Земля», «Поєма про море» О Довженка, «Доктор Фаустус» Т Манна), історичними сценами, екскурсами в минуле (епізоди руйнування Запорозької Січі, запровадження кріпацчини в Україні в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Івана Білика та Панаса Мирного), зверненням автора до читача або літературного персонажа (застереження Пилипкові в оповіданні «Морозенко» Панаса Мирного), статичними описами (розгорнутий пейзаж, інтер'єр, портрет, авторські характеристики), передісторіями і міжсторіями, спогадами героїв («Мартин Іден» Джека Лондона) та ін. Таку саму функцію виконують вставні епізоди («Ми з Недж» І Костецького, новели «Чорне вогнище» у «Соборі» О Гончара, «Посмертні нотатки Пиквільського клубу» Ч Діккенса), сни (сон Немидори в повісті «Микола Джеря» І Нечуя-Левицького, сон Регіни у «Перехресних стежках» І Франка), листи («Червоне й чорне» Стендаля, поєма «Дезертир» Ю Федьковича), повтори однорідних епізодів з поступовим підсиленням, характерним для казок (потрібне випробування персонажів), авантюрих і лицарських романів. Найповніше Р виражена у жанрах з організованою, динамічною дією при послабленій фабулі, з напруженими переживаннями. У драматичних творах Р утворена етнографічними сценами народних обрядів, церемоніалу, пєснями, танцями, сентенціями рефлексивно-дидактичного змісту, зверненнями до глядача («Наталка Полтавка» І Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т Шевченка, «Фараони» О Колосійця та ін). Іноді на Р може будуватися весь твір, як-от роман «Кров по соломі» В Медведя, що витворює враження відсутності руху.

Ретериторіалізація (лат *re* *префікс на зворотну дію* і *territorium*, від *terra* *земля*) — повторна територіалізація, реставрація топологічно визначених, але децентралізованих центрів задля реалізації очікуваної автохтонності і свободи. Його вживають пост-

модерністи у контексті детериторіалізації постсучасної літератури

Реторика — див **Риторика**.

Ретро (*лат retro назад*) — стиль художніх фільмів, театральних вистав, у яких із предметною точністю та достовірністю відтворювалася історична атмосфера минулого Термін мистецької критики 70—80-х ХХ ст

Ретроенза (*прован retroense*) — твір у провансальському віршуванні з обов'язковим рефреном після кожної строфи

Ретроспекція (*лат retro назад і specto дивлюсь*) — прийом, що застосовується під час пригадування подій, колізій, що передували моментів фабули, в якому перебуває оповідач, тобто наратор, або персонаж епічного твору, форма психологічного аналізу, за допомогою якої твориться художній час Прийом Р протилежний антиципації, є способом аналітичного або артистичного осмислення подій сучасності під кутом зору минулого, звернення до нього задля виявлення в ньому зародків тенденцій сучасності, з'ясування, як буття-в-собі стало буттям-для-себе Р використовується у романах «Чорна рада» П Куліша, «Перехресні стежки» І Франка, «Майстер корабля» Ю Яновського, «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Сад Гетсиманський» І Багряного, «Диво», «Я, Богдан» П Загребельного, «Еней та інші» Ю Косача, в історичних романах у віршах «Маруся Чурай», «Берестечко» Ліни Костенко, у повістях «Захар Беркут» І Франка, «Ротонда душогубців» Т Осьмачки «У череві дракона» М Руденка та ін Часто Р набуває ознак пасеїзму, засвідчуючи кризу певного стилю чи жанру, ідейної концепції, наприклад народництва, яке на початку ХХ ст втратило свій потенціал Термін вживається у значенні аналепсису, зворотного кадру, повернення, перемикання

Ретушёр (*франц retouche виправляти*) — працівник редакції чи видавництва, художник, який ретушує світлини, малюнки, готує їх до цинкографії для випуску кліше

Ретушування (*франц retouche виправляти*) — виправлення, підмалювання темними фарбами фотознімків та малюнків або покриття затемнених фрагментів білилом перед здачею їх до цинкографії для виготовлення кліше, надання оригіналам більшої контрастності, чіткості

Реферат (*нім Referat, від лат ferre доповідати, повідомляти*) — стислий письмовий або усний публічний виклад змісту однієї або кількох наукових праць, що стосуються певної проблеми чи літературного твору Жанр літературної критики, бібліографії, близький до рецензії, але, на відміну від неї, висвітлює вже поштоване, загальновідоме художнє явище Його різновидом є автореферат, у якому науковець коротко викладає основні положення власної дисертації

Реферативний журнал (*нім Referat і франц journal gazeta*) — періодичне видання довідково-бібліографічного спрямування, що містить лаконічну інформацію про новітні літературні твори, літературознавчі та інші наукові праці

Референт (*нім Referent, від лат referens, referentis той, що доповідає*) — предмет думки, який відображає річ або явище доквітля, витворює понятійний зміст, співвідносний із мовною одиницею словом,

словосполученням, реченням Найчастіше Р називають певний суб'єкт чи об'єкт, лінгвістично фіксований означником, тісно пов'язаний із відповідним означуваним, із культурними цінностями та звичаями Така метафізична традиція зазнає критики з позиції постмодернізму, який викриває її ідеологічну, а тому ніби неприродну сутність, домагання універсальності, незважаючи на те, що кожне поняття розгортається у багатьох конотаціях

Референтна група (*лат referens, referentis той, що доповідає*) — соціальна група, з якою індивід вважає себе міцно пов'язаним, авторитет якої сприймає як беззаперечний, норми, цінності, настанови якого вважає своїми Поняття було запроваджене у 30-ті ХХ ст в американській соціальній психології, зумовлене потребою виявити ті зв'язки, що поєднують індивіда зі спільнотою, яка впливає на нього, визнає його або не визнає Р г може бути короткочасною і тривалою Поняття також відтворює специфіку літературних шкіл, угруповань, організацій Іноді Р г стає об'єктом зображення у художніх творах, як-от у повісті «Голота» В Винниченка

Референтивна функція (*нім Referenz, від лат refero доповідаю і functio виконання, звершення*) — різновид процесу спілкування, який забезпечує орієнтацію і структурування комунікативного процесу, зосереджуючись не на його складниках, а на референті чи контексті

Референтивний код (*нім Referenz, від лат refero доповідаю, і франц code, від лат codex збірник*) — голос, за допомогою якого нариват або його частина співвідноситься з певним культурним оточенням, використовуючи різні знання з літератури, психології, філософії, фізіології та об'єкти культури Особливого значення у Р к надає принципу правдоподібності, як у поемі «Поет» Т Осьмачки

Референція (*нім Referenz, від лат refero доповідаю*) — мовний знак у логічній семантиці, співвіднесений із позамовною предметною дійсністю, ототожнений із денотатом

Рефлексія (*лат reflexio, відображення*) — емоційне осмислення автором власних переживань у художньому творі, роздуми, прагнення знайти сенс життя Р найбільш притаманна ліриці та жанрам, близьким до неї (віршам у прозі, ліричній драмі), в яких розкриваються глибини духовного світу людини Зразком Р є медитація Олександра Олеся

Ах, скільки струн в душі дзвенить!

Ах, скільки срібних мрій літає!

В які слова людських їх влити?!

Ні, слів людських для їх немає

Вони ж так прагнуть в слові жити

Значуща Р у творах, перейнятих романтичним умонастроєм, властива сентименталізму, декадансу, ранньому модернізму, авангардизму Активізується вона у кризові періоди історії, коли автор гостро переживає розлад між внутрішнім і зовнішнім світом, тотальне відчуження людини від довкілля Такі напружено-психологічні ситуації були окреслені у повісті «Страждання молодого Вертера» Й-В Гете Сердечним переживанням присвячені твори С Річардсона («Памела»), М Карамзіна («Бідна Ліза»), Г Квітки-Основ'яненка («Маруся») та ін До емоційного осмислення переживань зверталися Т Шевченко

(«жіноча лірика»), А Кримський («Андрій Лаговський»), В Винниченко («Чорна Пантера і Білий Медвідь») та ін Р у формах психоаналізу часто постає і в добу реалізму, відображаючись у неспокої персонажів, перейнятих пошуками правди, сенсу життя, як у повісті «Микола Джеря» І Нечуя-Левицького Р забезпечує рівновагу між протилежностями, особливо коли свідомість прагне пізнати щось більше, ніж власне знання, самозаглиблюючись, розкриваючи невичерпний потенціал індивідуальної свободи, на чому наголошував Григорій Сковорода у філософських трактатах і художніх творах Проблему Р досліджував К-Г Юнг Вивчали її і представники постмодернізму Так, М Фуко («Слова і речі археологія гуманітарних наук») вважав, що мислення сучасного індивіда відбувається у порожньому, знелюдненому просторі, що намагання думати про людину видається «недолугою» Р, який протиставлений «філософський сміх» До Р як жанру звертаються деякі сучасні поети, наприклад М Стрельбицький у циклі «Рефлексії»

Рефлєктор (нім *Reflector*, від *lat reflectere* відображати) — фокалізатор, за термінологією Г Джеймса

«Рефлєктор» (польс *Reflector*) — люблінська поетична група (Я Чехович, К Бельський, Ч Бобровський, В Гралецький, С Грендзінський), пов'язана із журналом «Люципер» (1923—25), об'єднана довкола часопису (1923—25), що дав їй назву Будучи апологетами прогресу цивілізації, вони обстоювали принципи радикального новаторства, були близькими до футуристів та Авангарди краківської

Рефрєн (франц *refrain*), або **Пріспів**, — композиційний прийом, що полягає у повторенні групи слів, рядка або кількох віршових рядків у строфах з метою наголошення на основній думці твору, його наскрізній ідеї, єдності компонентів Вважається невід'ємним складником твердих віршових форм (рондо, рондель, трюлет, влanelь, давньофранцузька балада, глоса, газель тощо), народних пісень Таку форму використовували П Ж де Беранже, В Самійленко («Щасливий край»), Ю Яновський (вірш «Присвята») Інколи Р набуває жанрових ознак, як-от в «Елегії з рефреном» В Підпалого, де повторюється мотив повернення птахів

[] А втім, мені легко-легко,
бо знаю вернулись птахи —
трава забує вгору,
а втім, мені легко-легко,
бо знаю вернулись птахи —
научать літати листя,
а втім, мені легко-легко,
бо знаю вернулись птахи —
повіє весняний вітер,
а втім, мені легко-легко,
бо знаю вернулись птахи —
у гніздах пташата будуть

Рефрєнна рїма (франц *refrain* і грец *rhythmos*, від *грек течу*) — повторювана рима, передбачена системним суголоссям одних і тих самих слів Поширена у строгих віршових формах (рондо, рондель), задається наперед, на відміну від несподіваної, композиційно не зумовленої тавтологічної рими

Рецензєнт (*лат recensens, recensentis той, хто переглядає, досліджує*) — автор рецензії, який

аналізує певний літературний, літературознавчий, мистецький твір

Рецензїя (*лат recensio розгляд*) — жанр літературної критики, що розглядає й підновує конкретні твори письменства (літературознавства), визначає їх вартість, аналізує компоненти вказує на допущені, на думку критика, хиби, має широкий тематичний діапазон Р характеризується актуальністю висвітлюваної проблематики, глибиною порушених питань, лаконічністю викладу, стрункістю побудови До загальних ознак жанру належать об'єктивність оцінювання певного твору, фаховий його аналіз, хоч інколи рецензент може формулювати суб'єктивні чи корпоративні ставлення, визнавати цей твір чи заперечувати, вдаватися до прийомів провокативного літературознавства Р постала з бібліографічного опису книги, який передбачав 11 лаконічну оцінку, формувалася на межі критичної бібліографії та власної критики, синтезувавши їх властивості Якщо у Р охоплено низку творів за тематичним, хронологічним, жанровим принципами, йдеться про огляд Р важлива для історії та теорії літератури Її різновидами є коротка (відгук), реферативна, проблемна, звичайна газетна (журнальна), публіцистична полемічна стаття, розгорнута анотація, ліризоване есе, діалог, фейлетон, памфлет, жарт, лист, авторецензія, репліка

Рецензування (*лат recensio огляд*) — систематичне публікування у пресі літературно-критичних творів різних жанрів (рецензії, статті про нові твори, анотації, реферати), фахове оцінювання і пропагування книг, вистав, кінофільмів, концертних програм

Рецептївна естетика (*лат receptio сприйняття і грец aesthētikos чуттєво сприйманий*) — різновид естетичної теорії, яка зосереджена на проблемі сприймання художніх творів, що, збуджуючи інтелектуальні емоції адресата, підтримуючи і динамізуючи його увагу, доносять до нього авторський задум Спираючись на праці естетиків-феноменологів (Н Гартман, Р Інгарден), систему її положень розробили німецькі філологи, професор констанцького університету В Ізер, а також автори програмової антології «Рецептивна естетика Теорія і практика» (1975) Г-Р Яусс, В Варнінг, М Ріффатерр, акцентуючи на проблемі читача, яка активно розроблялася і в українському літературознавстві в 20-ті ХХ ст, наприклад О Білецьким Формування Р е сприяли теорія М Бахтіна про поліфонізм, чуже слово і психологія Л Виготського Прихильники Р е наголошували, що йдеться про естетику сприйняття, а не творчості, тому об'єктивна оцінка письменства минулого, яке для неї виявляється ілюзорним, перебуває поза сферою її інтересів, зорієнтованих на сучасника, якому надається можливість творити власний текст із будь-якого іншого Отже, Р е передбачає можливість виникнення безлічі думок, не закладених автором у даний твір, а його міркування можуть залишитися поза увагою читача Р е наголошує на суб'єктивному чиннику прочитання, який унеможливує існування двох однакових поглядів Вона відкидає припущення, ніби в художньому творі наявний міметичний принцип, віднаходить у ньому віртуальний, провокативний сенс Концепція німецьких дослідників відображена у низці праць Г-Р Яусса («Історія літератури як провокація для літературознавця», 1970, «Ма-

ленька апологія для естетичного досвіду», 1972; «Естетичний досвід і літературна герменевтика», (1977), В Ізера («Імпліцитний читач зразки комунікації від Беньяна до Беккета», 1972, «Акт читання теорія естетичної відповіді», 1976, «Лоуренс Стерн “Життя і думки Трістрама Шенді”», (1988) Невдовзі нею зацікавилася і розвинула американська рецептивна критика Дж Куллер, Е Герш, С Фіш Р е розглядає художній твір як відкриту іманентну багаторівневу структуру, орієнтовану на реципієнта Ідеї Р е застосовували у своїх дослідженнях російські вчені Ю Боров, М Гей Прихильники Р е у системі «автор — твір — читач» зміщують акценти від естетики самовираження автора з її біографічним методом та естетики структуралізму з її методом повільного, замкненого читання до вивчення читацьких реакцій, одніок В Ізер висловив ідею про виконання текстом твору функції послання, про присутність у ньому імпліцитного читача Такі погляди відповідали запитам постмодернізму Так, У Еко обґрунтував положення про відкритий характер художнього твору Розбіжність між текстом і твором зумовила проблематичність адекватного прочитання та інтерпретації Такий естетико-функціональний підхід до вивчення художньої літератури давав змогу уникнути поверхового гносеологізму і вульгарного соціологізму, які панували в логоцентричному літературознавстві Принципи іманентної естетики були докорінно переглянуті, відмова від класичних канонів як усталених критеріїв оцінювання художніх творів зумовила розвиток міждисциплінарних студій (феноменологія, герменевтика, структуралізм, соціологія смаку і сприймання, психологія, семіотика, інформатика), серед яких посідала своє місце і Р е Питання характерної для неї рецептивної поетики досліджували представники Вроцлавської школи (Я Славінський, М Гловінський та ін), зокрема Е Бальцежан («Перспектива поетики сприймання», 1971), який звертав увагу не на конкретно-історичний процес, а на даний твір, що мстив проекцію читача, закладену у співвідношенні знака і значення Проблематику адресата художнього слова, структури літературних творів розробляв М Бахтін Поняття «рецептивна поетика» підтримав й апробував у своїх працях Г Ключек В українському літературознавстві питання читача порушувалося в середині 60-х ХХ ст До ідей Р е зверталися Б Кубланов, Г Сивокин, Р Гром'як, В Брюховецький, М Ігнатенко, М Яценко, Вікторія Смілянська та ін, використовуючи праці О Потєбні, О Блєцького («Про одну з чергових задач історико-літературної науки/вивчення історії читача/», 1922), Л Блєцького («Особливості української літературно-критичної науки», 1925), особливо І Франка («Із секретів поетичної творчості») Р е вплинула на формування теорії літературознавчої рецепції у Тернополі, яку обґрунтовують Г Гром'як, Віра Бондар, Р Бубняк, І Папуша та ін у виданні «Літературознавча рецепція і компаративний дискурс» (2004)

Рецептивна критика (англ *receptive criticism, reader-reponse school*) — тенденція в американському літературознавстві, метою якої було відтворення послідовного сприйняття реципієнтом тексту під час його читання, творення цього тексту у свідомості адресанта Її основи заклав С Фіш («Вражений гріхом

Читач у “Втраченому раї”», 1967, «Письменство в читачеві Афективна стилістика», 1970, «Самопоглинальні артефакти Сприйняття літератури сімнадцятого століття», 1972) Р е сформована на основі рецептивної естетики, представниками якої є В Ізер, автори програмової антології «Рецептивна естетика Теорія і практика» (1975) Г-Р Яусс, Р Варнінг, М Ріффатерр За Р е, літературний твір не переносить інформацію, а викликає у читачів спровоковане його мовою локалізоване враження, форму якого, тобто «структуру читацького враження», що передусє знанню, слід висвітлити критику Якщо текст виявиться важким для розуміння або різноваріативним, то реципієнт примушує його щось означити, тобто для означуваного треба підшукувати означник Тому художній твір вже не вважається викінченим, постає ненастанно мінливим у межах «сприйняття — значення — форми», які повинні збігатися в часі, сприймається як процес, що формується під час читання Спостерігаючи помилки при читанні, супроводжувани артефактами, С Фіш апелює до «афективного стиліста», покликаного їх уникнути, перетворити «часовий досвід у просторовий» При цьому спростовуються положення неокритичної концепції довшеної форми, спроби поновлення літературної композиції проголошуються ілюзорними, бо твір немовби зникає у читацькому сприйманні, кожна лексична одиниця поглинається контекстом життєвого досвіду та знань реципієнта відповідно до його особистих вражень, передусім накопичення мовного досвіду, що уможливило сподіваний рецептивний вибір На сенс твору впливають позалітературні чинники, які відносяться до вражень, що передували моменту читання Отже, і форма, і зміст залежать від позатекстових аспектів Послідовна заміна фрагментарного процесу читання гармонійним, цілісним, зумовленим осяяннями, спричинює вироблення в читача внутрішнього світобачення, сприяє досягненню кульмінації, коли реципієнт прагне побачити твір зсередини, внаслідок чого наратив і його форми немовби зникають із рецептивного поля зору, поступаючись перед баченням дійсності Теорія С Фіша, підтримана Дж Куллером, Е Гершом та ін, мстить дихотомію інтуїтивного та раціонального внутрішньо-зовнішнього пізнання, які почергово використовуює читач, схильний до осягнення художньої дійсності через осяяння Зміст твору залишається у вигляді бачення, схильного до само-розкриття, а протистояння достеменного змісту тексту виражене в мовних паузах

Рецептивний (лат *receptio прийняття*) — зрозумілий, знайомий, придатний для засвоєння, але не вживаний у повсякденному мовленні, Р е пасивний словник

Рецепція (лат *receptio прийняття*) — сприймання ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів чи літератур і їх творче осмислення Наприклад, збірка «Пальмове гілля» А Кримського написана в результаті Р е автором східної поезії, а на повістях «Чаша Амрїти» (1968), «Покривало Ізиди» (1988), «Вогнесміх» (1988) О Бердника позначилися трансформовані філософські вчення Давніх Греців, Єгипту, Індії Р читача, слухача зумовлена його попереднім досвідом, мовною компетенцією, естетичними смаками, навичками сприйняття художніх феноменів Поняття стосується також поетики, тобто теоре-

тичного осмислення нею об'єктивних властивостей художніх творів, літературного процесу, що передбачає взаємозв'язок творчості і сприймання разом із функціонуванням письменства у певному культурно-історичному періоді

Реципієнт (*lat* *recipiens, recipientis* той, хто одержує) — читач, слухач, глядач, будь-яка особа, який адресовано художній твір чи періодичні видання, учасник запропонованого письменником діалогу, суб'єкт розуміння, інтерпретації, осмислювання, конструювання У понятті «Р» виокремлюють такі типи адресат (уявний, імпліцитний читач) з авторським уявленням про нього, що впливає на стиль та змістове наповнення тексту, ідеологічно, естетично чужий образ Р у художньому творі («Історія Тома Джексона, знайди» Г Філдинга, «Мертві душі» М Гоголя, «Ім'я троянди» У Еко, читач-друг та читач-недруг у циклах поезій, протиставлення «поет — натовп» у романтиків тощо), реальний Р, публіка О Потебня зазначав, що «сутність, сила [] твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він де на читача або глядача, тобто у невечірності змісту Заслуга митця не в тому мінімумі змісту, про який він думав при його створенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми, яка збуджує найрізноманітніший зміст» У 60-ті ХХ ст помітне зміщення наукового інтересу від автора до читача, який раніше перебував на маргінесах літературознавства, що засвідчувало модифікацію не лише традиційної моделі «письменник — текст — реципієнт», а й герменевтики, структуралізму, «нової критики», котрі вивчали зв'язки між адресантом і адресатом Важливим для ефективного поширення художньої книжки є її поліграфічне та художнє оформлення Найпопулярнішою для нинішнього читача виявилася класична і сучасна література На другому місці читацького попиту — детективна та пригодницька книга, далі — сентиментальна і нарешті — фантастика, містика, фентези, яку читає молодь Чоловіки схильні до читання детективів, фантастики, містики, жінки віддають перевагу сентиментальній літературі, а також класиці та сучасному письменству Поезія має обмежене коло шанувальників Важливим видається розмежування серед Р пильного читача, здатного наблизитися до адекватної рецепції художнього твору, та наївного, який, перебуваючи під впливом млюзійно-мметичних уявлень щодо письменства, сприймає літературні тексти буквально без необхідного розуміння специфіки мистецтва, що творить іншу дійсність Так, наївним Р виступає якийсь С Соколенко, сприйнявши себе за прототип героя трагедії «Народний Малахія» М Кулша «треба було хоч для близиру мене запитати про згоду [] В даному разі я не претендую на соавторство Прошу автора пояснити, яким чином він довідався про зміст мого листа до тт Соціальних батьків у день моїх іменин Відкля авторів стало відомо про мєе бажання бути Наркомом Народним?» М Кулша не знав цієї історії, а в написанні твору виходив із закономірностей радянських реалій і типового для них явища псевдопроороцтва Проблему Р переглянули представники постмодернізму, рецептивної естетики, нараторології Було спростоване уявлення модерністів про те, що справжньому мистецтву читач не потрібен, переглянута ідея творця, доцентрової космозації художнього світу, універсуму

Зміщення акцентів на користь читача спостерігалось вже у працях «Риторика вигадки» (1961) В Бута, «Відкритий твір» (1962) У Еко, «Смерть автора» (1968), «S/Z» (1970) Р Барта, «Що таке автор?» (1969) М Фуко, в яких наголошувалося на усуненні автора з письма, де «знищується будь-яке поняття про голос, джерело», втрачається суб'єктивність, а тому, на думку Р Барта, «народження читача відбувається ціною смерті Автора» Небезпекою абсолютизації читача (С Соколенко як гаданий прототип «Народного Малахія» М Кулша) нехтують постмодерністи, хоч не вони вперше наголошують на цьому Ще С Малларме вважав, що у тексті домінує не письменник, а мова, сюрреалісти обстоювали ідею автоматичного письма, апробували позаіндивідуальну, групову творчість, чого домагалися також пролеткультівці На думку М Фуко, письменника слід вважати зовнішнім чинником щодо твору, який постає безмежно незавершеною подією, виконуючи «роль покійника у грі письма», функцією, одним зі способів інтерпретації тексту, існування в дискурсі «Некрофільські» настанови постструктуралісти супроводжуються відмовою шукати у письмі сакральний, доконечний зміст, підривають основи авторського Я, його самтожність, здатність фіксувати через мову власні переконання, соціальну дійсність Проблема читання стає визначальною для деконструктивізму, що виявляє власне її бачення, відмінне від позиції герменевтики, рецептивної естетики, семіотичних теорій Першорядне значення його представники відводять не емпіричним аспектам індивідуального чи колективного читання, а конструктивній діяльності тексту, на чому наголошували опозитівці (В Шкловський, Б Ейхенбаум та ін), представники «нової критики» (Дж Ренсом, К Берк, А Тейт та ін), рецептивної естетики (В Ізер, М Ріффатерр, Г-Р Яусс, С Фіш та ін), французької структуралісти (К Леві-Строс, А Ж Греймас, Ц Тодоров) та соціологи літератури (Л Гольдман) Надання пріоритету постаті інтерпретатора виявилось не новим Так, американський семіотик Ч Морріс («Основи теорії знаку», 1938) віднаходив такі тенденції в досвіді античних риторик, комунікативній теорії софістів, працях Аристотеля, Августина Блаженного Деконструктивізм усю історію естетики, літературознавства прагне звести до історії тлумачення художніх текстів, котрі розглядає як «складний букет неоформлених можливостей, що стимулюють інтерпретативний дрейф свого читача» (У Еко) Текстуальна стратегія передбачає систему приписів, адресованих Р, відношень між наратором і наратором, зумовлює появу різних семіотичних нараторів, фокалізаторів, голосів, метанараторів Дослідники часто пропонують свої класифікації різних типів читача метачитач, архічитач, реальний, когерентний, компетентний, ідеальний, зразковий, програмований, уявний, віртуальний, протитивний і т д Часто виокремлення типів Р було зумовлене його належністю до класу, статі (як у феміністичній критиці), етнічним походженням, рівнем культури На підставі запропонованої Дж Стейгер типології рецептивних моделей, підтриманої іншими дослідниками, рецептивні концепції постають як textual-activated (текстуально активований) підхід, коли текст встановлює правила гри для читача Інші концепції вказують або на активність Р, або на

роль історичного чи теоретичного контексту сприймання Теорія рецепції видається значно ширшою, ніж конкретний науковий напрямок у літературознавстві, мистецтвознавстві, естетиці, притаманна сучасним гуманітарними дисциплінам, які досліджують Р під час сприйняття, тлумачення, співтворення тексту

Реціт (*лат. recito читаю вголос*) — у французькому літературознавстві — поняття на позначення великого оповідання, що не відповідає жанровим характеристикам повісті Р Барт вживає його на означення різних літературних і позалітературних фабульних конструкцій

Рецитация (*лат. recito читаю вголос*) — виспування або декламування твору перед слухачами, поширене в опері, опереті, ораторії, кантаті, практикується у монологічних та діалогічних партіях, у фрагментах драматичних вистав Має такі різновиди, як секко, тобто «суха» Р, застосовувана у діалогах, та аккомпаніато (мелодійне виконання)

Речення (*нім. Satz, англ. sentence, франц. proposition, польсь. zdanie, рос. предложение*) — основна комунікативна одиниця, утворена словом чи кількома словами, граматично, інтонаційно оформлена смислово та граматично цілісність Р виражає завершену думку, підтверджує чи заперечує зв'язок між предметами та їх ознаками в реальній дійсності, фіксує питання, спонування, емоційний стан, волевиявлення людини За структурою Р поділяють на прості й складні, поширені й непоширені, повні і неповні Найважливішими ознаками Р вважається категорія модальності (відношення до позамовної дійсності, співвіднесення з нею як реальною чи ірреальною модальністю, Ю Федькович «Хто замолоду чертав із криниці народної, у того ніколи не висохне душа від праги») та часової віднесеності, за якою повідомлення співвідноситься з часом здійснення дії, виражається формою часу дієслів «Як ви пробили цей суцільний камінь? / Як добралися до того джерела?» (Ліна Костенко) Р співвідноситься з логічним судженням, але не тотожне йому, бо не кожне судження може бути Р

Речення тотбіжності — двоскладове речення, головні члени якого характеризуються тавтологічним змістом і на формально-граматичному рівні не відрізняються один від одного, допускають зворотність вживання, коли підмет змінюється присудком, і навпаки «Ти — Будда Ти — злочинець Ти — годинник» (В Неборак)

Речитатив (*італ. recitativo, від лат. recitare читати, вголос розповідати*) — наспівна декламація, що характеризується емоційністю, зміщенням, посиленням чи зниженням логічних та ритмічних наголосів, смисловим наповненням пауз, застосуванням стилістичних фігур тощо Р виконують народні думи, голосіння, вокальні жанри (кантати, ораторії і т. п.), художнє читання Див **Рецитация**.

Речитативний вірш (*італ. recitativo, від лат. recitare розповідати, і лат. versus поетор, поетор*) — різновид говірного вірша, нерегульований астрофічний вірш, притаманний передусім фольклорним жанрам голосінням, обрядовим пісням, історичним пісням, баладам, думам Йому не властивий певний віршовий розмір, усталений порядок римування Р в окреслюється лише у семантично завершених тирадах, періодах, адаптованих до пісенного виголошення на одному подиху

Рибальги (*польсь. rybalsi*) — церковні пісні, у давній польській літературі виконували бакалаврами або акторами, а також анонімна рибальцька комедія «Виправа жидівська на війні» (1606), «Рибальт давній вендровний» (1632) У XVII ст поширилася рибальцька література, в якій домінували побутові мотиви, висвітлення проблем суспільства Твори цього жанру мали жартівливий або сатиричний характер

Ригоризм (*франц. rigorisme, від лат. rigor твердість, суворість*) — непохитне дотримання морально-етичних принципів, що може перетворитися на дріб'язкову суворість і фанатичність Зразком тенденційного Р є послання Івана Вишенського, не сприйняті українським суспільством XVII ст, оскільки аскетизм не відповідав національній ментальності Мотиви Р з'являлися й пізніше в українській літературі, зокрема в ліриці вольових імперативів В Еллана («Після «Крейцерової сонати», «Я знаю» та ін), О Ольжича (збірка «Вежі»)

Ризома (*франц. rhizome кореневище*) — настанова на руйнування традиційних лінійних, внутрішньо замкнутих, семантично центрованих статичних структур, асоційованих з метафорою «корінь», «дерево», «стрижень», яким протиставлялася «бульба», «цибулина» з прихованим «стеблом», виходом за межі традиційного бінарису, де витворюється перервана поверхня без глибини й центру Термін постмодернізму запозичений із ботаніки, вказує на антитектичний структури дерева позаструктурний, неієрархічний неозначальний, нелнійний спосіб організації цілісності із заплутаною кореневою системою що зберігає відкриту можливість для іманентної рухливості Термін запровадили Ж Дельоз та Ф Гваттарі (розділ «Ризома» у другому томі «Капіталізм і шизофренія Мільйон плато», 1974, розширений у праці «Ризома», 1976), осмислюючи ґрунтовні засновки номадології при відмові від моделей гештальту Р за свідчувала притаманну сучасному світосприйняттю гетероморфну дійсність з відмінними її інтенціями без єдиного семантичного коду, так званого «генерала» Текст втратив чіткі логоцентричні вектори, поступився нестабільності, нефінальності Він, як зауважив Е Йонеско, знеацька змінився, цілком виразні речення ніби «самочинно зарушалися, зпсувалися, спотворилися» Такий хаос приховує можливість безмежної кількості трансформацій, плюральності при збереженні відносної цілісності На думку Ж Дельоза та Ф Гваттарі, йдеться про «семантичну ланку, схожу на бульбу, в якій сконцентровані різномітні різновиди діяльності — лінгвістичної, перцептивної, міметичної, жестикулятивної, пізнавальної, власне мови, її універсальності не існує, ми спостерігаємо лише змагання діалектів, говорів, жаргонів, спеціальних мов» Будь-яка фіксована точка постійно вислизає, розгалужується, поєднується з іншими, витворює нові миттеві полморфні структури, гальмується, посилюється, розривається, породжує сенс і відразу його втрачає, завжди буває нефінальною, встановлюється завдяки нонселекції Щомиті кожен елемент Р непередбачувано пов'язується з будь-яким іншим, витворюючи з ним тимчасове плато її пульсаційної конфігурації, відповідаючи образам хаососмосу Ж Дельоз та Ф Гваттарі налічують шість притаманних Р принципів кожна її ланка неминуче пов'язується з іншою (зв'язок), вони видаються інтенсивними, ма-

ють вигляд не обов'язково мовного ланцюга (неоднорідність), кількісної сукупності мінливих вимірв та лній зв'язку (множинність), лній зламу, що розкривають субструктури означувань задля підпорядкування іншим субструктурам (неозначувальний розрив), своєрідної мапи, призначеної для експериментування контактів із довкіллям (картографія), перенесення залишкових структурних моделей на зразок психоаналізу на мапу (декалькоманія) «Метастабільна» Р ніколи не сприймається за об'єкт відтворення, тому динаміка нелнійних структур відбувається за принципом зв'язку та гетерогенності, множинності, в яких розкриваються її творчі можливості, нові версії її буття. Прикладом ризоморфного середовища є середовище письма, для якого, на думку постмодернізму, не існує природного, правильного, єдино вживаного способу Р застосовують у постмодерністській текстології, зокрема у постсучасній концепції художньої творчості, коли ідеал авторського тексту змінюється ідеалом інтертексту як стереофонічного потоку наявних та прихованих цитат, кожна з яких відсилає до різних джерел. У вмотивованому оформленні можуть застосовувати діалог або пародію, витворювати нові псевдотексти, псевдоцитати. Однак номадологи не ототожнюють дійсність із Р, визнають співіснування лнійних структур із нелнійними. Вона тлумачиться як емблематична фігура художньої творчості постмодернізму, підтверджена романом «Ім'я троянди» (1980) У Еко та післямовою до нього «Маятник Фуко» (1983) У Творах автор використав семіотичну модель бібліотеки-лабіринта з нескінченною кількістю входів, виходів, глухих кутів, коридорів, що взаємоперетинаються. Аналогічним видається «сад розбіжних та збіжних стежинок» Х Л Борхеса як ілюстрація того, що Р виводиться з багатомірної лінійної множинності поза межами бінарних відношень та причиново-наслідкових схем.

Рима (нім *Reim*, англ *rhyme, rime, franцу rime, польс rym, рос рифма, від грец rhythmos мрність, узгодженість, сумрність*) — композиційно-звуковий прийом суголосся закінчень, що має фонетичне і метричне значення, об'єднує суміжні та розташовані близько слова віршових рядків (починаючи з останнього наголошеного складу) для організації їх у строфи, впорядкування поетичного мовлення, його евфонічного ритмотворення. З таким визначенням Р погоджуються Галина Сидоренко («Основні літературознавства», 1962), П Волинський («Основні теорії літератури», 1962), В Ковалевський («Рима. Ритмічні засоби українського вірша», 1965). У барокових поетиках, зокрема у «Рифмології» Симеона Полоцького, Р названа «краєгласієм». Вона виконує естетичну, віршотвірну, ритмічну, фонічну, інструментальну, композиційну, стилістичну, мнемотехнічну, ігрову, сугестивну, магічну, інколи гумористичну функцію, пов'язана з мелодикою, лексикою, семантикою, синтаксисом віршового мовлення. Р також визначає ритм і жанр твору, зокрема у твердих строфічних формах у сонеті, рондо, ронделі, трюлеті, рубай тощо. Може перебувати в середині віршового рядка або вживатися на місці клаузулу, з якими вона тісно пов'язана, адже їх повторення зумовлює очікуване суголосся. О Бандура («Теорія літератури», 1969) уподібнював Р до клаузули, яка вважається поняттям метричним, а не фонічним. Іс-

панський дослідник Ф Л Карретер («Словник філологічних термінів») доводить, що йдеться про внутрішню риму, яка стосується півверсій або має оказіональний характер. Французький віршознавець Т де Банвіль («Короткий трактат про французьку поезію») вбачає в Р весь вірш, вказує на її не лише прикінцеве, а й середнє вживання, наприклад у леоні В Жирмунський («Рима, її історія й теорія») розширив функції Р, віднаходячи їх в асонансах, дисонансах, алтераціях та ін. З ним не погодився І Качуровський («Фоніка», 1984), вважаючи, що Р у такому трактуванні з'єднається з фонікою, зветься до ліпоетрії. У віршознавстві існує усталене розуміння Р, яка в силабічному вірші утворена складом, у силабо-тонічному вказує на групу об'єднаних спільним наголосом (стопа) складів, у тонічному виражена словом. Точність суголосся визначається історично змінною умовністю для силабічного вірша спочатку було достатньо односкладової рими, а пізніше стало обов'язковим вживання двоскладової. Відомо також національна специфіка Р в ірландській поезії всі сонорні та фрикативні звуки вважалися римованими. Р сприймається передусім як звукове, а не графічне явище (однак поширена й у зоровій поезії), охоплює ритмічний акцент і наступні за ним звуки (*іржавка — державка*), групи слів (складна Р *характерника — химерний кат*), зрідка — рядки (панторима), пов'язана з ритмомелодикою, лексикою, синтаксисом, строфікою віршового мовлення. Р має важливе семантичне навантаження, поглиблюючи основний зміст поетичного твору. «О Боже мій, така мені печаль / І самота моя така безмежна, / нема втчизни. Око обережно / облацує дорогу — між провал» (В Стус). Тут через послдовність римування строфи (кільцеве, або охопне, та суміжне) розкривається екзистенційне переживання поета *печаль* — (між) *проваль, безмежна* — *обережно*. Р відображає і певні семантичні нюанси, приховані в основному поетичному тексті, іноді розкриває додаткові смислові значення, які несуть значущі слова, розміщені наприкінці версів. За місцем ритмічного акценту (наголосу) в суголосних словах виокремлюють окситонні (чоловічі), парокситонні (жіночі), дактильні (пропарокситонні) та гіпердактильні Р, за якістю співзвуч'я — глибокі, багаті й бідні, вишукані та банальні, омонімічні, асонансні й консонансні, за повнотою суголосся — точні і приблизні, нарощені та усечені, складові, повні і неповні, заміщені — нерівноскладові, переставні, за розташуванням у строфі (римовий ряд) — суміжні (парні), перехресні, кільцеві (охопні), змішані, зокрема тернарні, кватернарні, за розташуванням у версі — кінцеві, початкові, внутрішні, оказіональні, можуть заповнювати цілий віршовий рядок (панторима), за кількістю слів, що входять у римоване об'єднання, — парні, потрійні і т. д. на противагу монориму, за граматичною ознакою — одногрупні, чи однорідні (спільна частина мови), різногрупні, чи різнорідні (різні частини мови), кореневі, за грою значень — омонімічні, анаграмні, каламбурні. Р співвідносять із віршовими метрами — ямбом, хореем, дактилем, гіпердактилем, хоч вони можуть бути вжиті і в інших розмірах, не збігається з клаузулами або збігається з ними у випадках повного римування. «На милування нема силування». Іноколи трапляється різнонаголошена Р, як у поезії І Драча *домату — потобту*. Чоловіча й жі-

ноча Р, поширившись у французькому віршуванні XVIII ст, були семантично вмотивовані особливостями французької мови, в якій ще не усталілася флексія -е, тому наголос миг падати на останній та передостанній склад Невдовзі така практика стала відома в російському віршуванні, витіснивши термини-відповідники «односкладова, гостра Р» і «двоскладова, м'яка Р», що позначилось і на українській версифікації І Качуровський виступив проти цього, обстоюючи потребу вживання понять «окситонна Р» та «парокситонна Р», хоча дослідник у своїй «Строфіці» (1967, перевидано в 1994) послуговується і французьким терміном Специфіка Р української поезії зумовлена традицією мови з рухомим наголосом, на відміну від польської, де зазвичай акцентований другий від кінця слова склад, та чеської, де наголошений перший від початку слова склад Будучи основним чинником строфотворення, Р поширена в астрофічному вірші, може не вживатися у строфі (білий вірш, білий сонет) Особливого значення надається і римовому ряду, який може бути нульовим, коли до певного слова важко дібрати Р, або розгортатися до значної кількості слів так, у «Словнику українських рим» А Бурячка та І Гурина суголосся на -ати налічується до 5000 Більшість творів сучасної поезії римована Однак в античній версифікації, де ритмо-фонічну функцію виконувала клаузула, Р була майже невідома, спорадично з'являлася у комедіях Аристофана (у «Вершниках» окремі вірші римовані), у силабічному тривірші «Послання до Пізонів» Горація, в ораторській прозі, зокрема представлена гомеотелеутоном у ритмічних промовах Горгія, який використовував магчні формули заклинань з грецького фольклору Натяк на суголосся прикінцевих складів спостерігався у описі театру Апулея («Флориди»), у «Сатириконі» Петронія На противагу давньогрецькій і давньоримській версифікації китайська, індійська, арабська поезія застосовували реди́ф чи анафоричну риму Сважається, що Р у європейському віршуванні запровадили пзньолатинські поети (християнські гімни IV—VI ст, зокрема твори Августина Блаженного проти донатистів, Амвросія Медіоланського, Венанція Фортуната, папи Григорія Великого) Р поширилась у візантійській (пізні романи), у давньонімецькій і давньороманській (алітераційний вірш), киеворуській літературах (говірний вірш низових народнопоетичних жанрів) У фольклорних текстах Р вживали на підставі синтаксичного паралелізму, завдяки чому наприкінці віршових рядків витворювалося суголосся, асоційоване з парним римуванням Цей прийом використаний і в біблійних текстах Отфрід у своїй написаній тоничним віршем «Книзі Євангелій» (862), присвяченій постаті Ісуса Христа, замість традиційного асонансу використовував прикінцеву Р Однією з ранніх її форм видається леонін, до якого звертався, зокрема, Марбод Реннський Відтоді новоевропейські поети послідовно звертаються до Р, хоч за традицією ще застосовують білий вірш, який тривалий час видавався винятком Неримований вірш був усталений лише в новолатинській поезії Натомість Р використовували провансальські трубадури, часто у довгих строфах, запозичивши її з арабської лірики, поширеною не лише в Аравії, а й в Іспанії (за династії Аббасидів, 750—1258), вони сприяли утвердженню звукових суголосся, що визначало також розвиток тогочасних грузинської, вірмен-

ської, іранської, туранської поезії Арабська походження Р визнають не всі віршознавці Так, В Жирмунський вважає його сумнівним, а В Кайзер віднаходить такі джерела Р у християнських гімнах, що з'явилися раніше арабських На формування Р могла вплинути й народна пісня Нині існує кілька версій європейського становлення Р Аргентинський поет Л Люгонес припускає, що її виникнення зумовлене втраченому музичного супроводу поезії Деякі віршознавці схильні пов'язувати появу Р із вичерпністю квантитативного віршування, притаманною латинській поезії, хоч воно досі практикується в римованому арабському арузі Одними з перших дослідників Р в українському віршознавстві були Б Якубовський («Наука віршування»), С Гаєвський, М Йогансен І Качуровський пов'язує українську Р не з давньогрецькою основою, а з середньонімецькою, що стала джерелом і для польського віршування За доби класицизму, зорієнтованою на античність, відбулася деканонізація Р, що позначилося на творчості Ж Расіна, Ф-Г Клопштока, пізніше — Ф Гельдерліна, романтика за світловідчуженням, однак усунути її з поезії не могли Р зазнала видозмін у XIX ст, коли обстоювали потребу вживати лише точну Р, а в XX ст поширилася практика неточної, приблизної, із незбіганням приголосних, яку Емма Андієвська довела до версифікаційної межі, використовуючи у своїх сонетах можливість консонансів Сучасна європейська та американська поезія відмовилася від Р, яка, проте, існує у віршувальній практиці, засвідчуючи свої невичерпні можливості

Римарій, або **Римівник**, — словник рим, вживаних у певній національній поезії відповідної історичної доби Такі словники добре відомі західноєвропейському літературознавству, зокрема іспанському (П Б Кампой), французькому (Ф Мартішон) тощо В Україні над Р працював С Караванський, в еміграції — Лідія Далека У видавництві «Наукова думка» (К, 1979) з'явився «Словник українських рим», упорядкований А Бурячком та І Гурином Незважаючи на цензурні обмеження, що позначилися на змісті цього видання, воно актуальне й нині

Рими (польсь гуму) — віршові твори у давньопольській поезії, як-от фрашки, які Ян Кохановський називав «До своїх рим», або релігійні вірші «Рими духовні» С Грабовецького

Римівник — див **Римарій**.

Римована проза (нім *Reimprose*, англ *rhyming prose*, франц *prose rimée*, рос *рифмованная проза*) — художній текст, наближений до райошника, позбавлений внутрішнього ритму, який має внутрішні відтинки (колони), завершуваний римами Межі таких довільних сегментів переважно збігаються із синтаксичними паузами, римування буває парним на граматичній основі Р п призначалася передусім для скандування, розвивалася у річищі риторики, зокрема у вигляді гомеотелеутона, поширилася у середньовічній ораторсько-повчальній прозі, позначилася на «Кронці» Галла Аноніма, на творах польських та українських полемістів С Оріховського, Петра Скарги, Мелетія Смотрицького та ін Приклад Р п із памфлета «Вельможним їхнім милостям панам арциєпискупу Михайлу і єпископам Потюгу, Кирилу, Леонтю, Дюнісію та Григорку» Івана Вишенського «Нехай вас не утєвляє горде дмухання, і пишине фуркання, і широкослєне клекотання, гризний на-

каз і грубе відригання того вашого окрику, щоб ми мали стати перелюбниками від своєї віри!» (переклад із книжки української мови Вал. Шевчука). Фрагменти Р. п. з'являються і в сучасних письменників, наприклад у мікроновелі «Сторінка один (зовсім зовсім...)» Трени Карпи:

І з цього треба починати, з чистих кавалків газет, на яких, може, колись складуться його обриси; із пожмаканих нездарих ескізів його руху; З божевільних перегонів вікон у метро — де, де, де очі мого Друга?

Немає. Бреду зовсім оманіла і майже сама.

Римовий інтервал — поняття І. Качуровського («Фоніка», 1984), що застосовується для визначення відстані між двома римами, які можуть вживатися упритул, розмежовуватися цезурою чи паузою, бути суміжними, перехресними, охопними, не спарованими, тернарними, кватернарними. Трапляються випадки значного Р. і, коли суголосся означене на початку і наприкінці вірша, як-от у перекладеній І. Качуровським баллаті Ф. Петрарки:

Узріли ви, що кольором незвичним
Я став на смерть подібний. Співчуття
Торкнуло вас, і серцеві життя
Лишили ви вітанням доброзичним.

Ламке життя — що гостем свого тіла —
Мені прекрасний погляд ваш дає,
А з ним і ніжний голос янголиний.
Тепер я знаю, в чім єство моє.
І вже душа збудилась, обважніла,
Як від дрючка ледача животина.
Ключі від мого серця ви єдина
Тримаєте обидва повсякчас.
Для мене честь — сповняти ваш наказ
І задля вас повіти під вітром вічним.

«Рімські діяння» (Gesta Romanorum) — латиномовна пам'ятка середньовічної писемності, поширена в Англії (XIII — початок XIV ст.). Анонім запозичив сюжети у пізноантичного прозаїка Авла Галлія, середньовічного автора Петра Альфонса, надав своїм наративам римського колориту. У книзі налічують понад 180 новел. Їх пропонували проповідникам як джерело прикладів для моральних настанов, кожна з них мала дидактичні заголовки, багато моральних висновків, алегоричних тлумачень. Ці тексти позначилися на творчості Дж. Чосера, Дж. Боккаччо, В. Шекспіра, Ф. Шиллера та ін. У давній українській літературі про них дізналися з польського перекладу (сорок новел). Інтерес до «Р. д.» зумовлений не лише фабулою, а й алегоричністю викладу, яка вплинула на ораторську прозу Антонія Радивиловського, Йоаникія Галятовського та ін. Новели пам'ятки поширювались у різних збірниках і редакціях, часто пов'язувались з іншими пам'ятками: «Повістю про Аполлонія Мирського», «Повістю про папу Григорія», «Життєм Олексія, чоловіка Божого» тощо. «Р. д.» вивчали О. Пипін («Нариси історії давніх повістей та казок», 1857), М. Петров («Про вплив західноєвропейської літератури на давньоруську», 1886), Ф. Буслаєв («Мое дозвілля», 1886, Т. 2.), С. Ромодановська («Західні збірники та оригінальна руська повість [...]», 1985) та ін.

Римування (грец. *rhythmos*, від *rheō*: течу) — особливість розташування рим у вірші, інтервал між ними. Трапляються випадки, коли відстань між римованими словами відсутня, якщо вони або вживаються поруч на початку і наприкінці верса (О. Ольжич: «Є незмінна земля, і усе на ній зміна невинна»), або розмежовані цезурою (Я. Савченко: «Виходимо босі // і коси ми точим») чи віршовою паузою, коли віршовий рядок закінчується одним суголосним словом, а наступний починається другим (М. Бажан: «Жорстокий смерч, що виведений строго / З сухого серця і живущих дум»). Найпростішою формою Р. з відстанню між суголосними словами вважається суміжна, або парна, рима (aa, bb, cc і т. д.), що вживається як у ліричних мініатюрах (Ліна Костенко: «Самі на себе дивляться ліси, / розгублені од власної краси»), так і в поемах («Данило Галицький» М. Бажана). Перехресне римування складніше, в ньому римуються кінцеві слова парних рядків з парними, а непарні з непарними (abab); воно найпоширеніше в сучасній силабо-тонічній версифікації:

Кучугури димів на лісі намело.
Яма світла між них — як забута копальня.
Закіптюженим небом пливе НЛО —
Безпритульний вінок на Івана Купала
(І. Римарук).

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

Інокли у катрені спостерігається неспароване Р. — із суголосними другим і четвертим версами:
На скрипці грають — мов цибулю ріжуть,
а я стою малий — і голова до столу,
І жаль мені цибулячого серця,
що на прозористі накреслюється кола
(В. Назаренко).

У восьмивіршах використовують також менш поширені, рідкісні для української поезії тернарну та кватернарну форми Р., за яких римуються відповідно верси двох катренів по порядку: перш віршові рядки з першими, другі — з другими, треті — з третіми, четверті — з четвертими:

Такі чужі та низькі, синяві гори,
Когорта прийшла в село на відпочинок.
Поховались біляві полохливі дівчата,
Нависає гілля могутніх дубів.
О, шляхи ті і курява, і гальські простори.
Товариші оповідають сміховинок. —
Вечір. Маритесь біле кампанське місто, мати, —
Скромна сестра і галас малих братів (О. Ольжич).

У світовій версифікації існують більші інтервали Р., наприклад в італійській баллаті. А в моноримі, притаманній переважно східній поезії, рядки (зокрема, катрен) пов'язані однією римою (шаїрі), що засвідчує поема «Витязь у тигровій шкурі» Ш. Руставелі в перекладі М. Бажана:

Славлю я любов високу, душ піднесених потугу.
Що її не вкласти в слово, в нашу мову недолугу.
Дар небес — таке кохання, неземне стремління
духу, —
Хто до нього прагне, мусить знести горе, злидні й тугу.

Зживається також змішане, тернарне, потрійне, терцинне Р або з чітко визначеною специфікою застосування у твердих строфічних формах, як-от рондо, сондель, триолет, рубал, газель Інколи використовуються альтернанс

Риндзівки — колядки з великоднім приспівом, у якому йдеться про писанки, які дівчата за ритуалом подавали хлопцям

Тобі, Касюнейко красная пснь,
А нам писаночок сто тридцять шість,
Тобі, Касюнейко, риндзівка,
А нам писаночок ціла корівка,
Поза дебри, поза студенець,
Винеси, Касюню, писанок горнець,
Як не з горцев, так з кобівков,
Щоб бись не сиділа тридцять лт двков

Р належать до великодніх пісень, проте у деяких регіонах, наприклад у Яворові, виконуються на Колядую Вважається, що вони, присвячені дівчатам, пізніші за походженням від волочечних пісень, в яких з'являються інші персонажі — батько мати, діти

Рисорджименто (італ. *Risorgimento*, букв. *Відродження*) — період очолюваного Дж. Гарібальді італійського антиавстрійського руху, що тривав до 1870 У Р брали активну участь письменники, схильні у творах до синтезу класицизму та реалізму, до поновлення історичної пам'яті свого народу, формування його високої національної свідомості «Заручені» (1825—27) А. Мандзони, «Облога Флоренції» (1836) Ф. Д. Гверрацці, «Спартак» (1874) Р. Джованьйолі, виповнені героїчним пафосом трагедії В. Альф'єри, поезії Дж. Леопарді, Дж. Джусті, поетів-гарібальдійців А. Поєрйо, Л. Меркантині та ін.

Ритм (грец. *rhythmos*, від *rheō* течу) — рівномірне періодичне чергування сумірних, подібних явищ (звуків, кольорів, форм, циклів, фаз і т. д.), що є впорядкованим, набуває естетичного значення, витворює враження передбачуваності, ефекту «ритмічного очікування» з вірогідними варіаціями Р притаманний явищам природи (періодична зміна гир року, дня і ночі, біоритми, дихання, серцебиття живих організмів тощо), виявляється в інстинктивних діях (ходіння, моторні рухи, мовлення), у трудовій діяльності. Формулювання Р дав елліністський філософ Арістоксен (IV ст. до н. е.) «Коли рух, котрий ми відчуваємо, такий, що розпадається на дрібні частинки, це називається ритмом» Проблема Р дискусійна, «важка для класифікації» (Г. Орлов), викликає інтерес філософів, біологів, психологів, мистецтвознавців, музикознавців, які намагаються визначити об'єктивні закони Р У літературознавстві Р називають впорядковану послідовність рухомих елементів твору на всіх рівнях його структури Чергуватися можуть трагічні й комічні сцени у п'єсах В. Шекспіра, оповідні та описові фрагменти ліро-епічної поеми, динаміка новели і ретардація у казці, нанизування епізодів авантюрного роману тощо Вони витворюють динамічну впорядкованість художньої форми у вигляді зростання та спаду напруження композиційної структури, яку С. Бернштейн (розділ «Естетичні передумови теорії декламації» з «Поетики», 1927) тлумачив як «образ руху» Одні елементи видаються окресленими, маркованими, інші — сприймаються як проміжні, які навівний читач переважно опускає

Повторення сполучень таких одиниць (не менше трьох), сильних і слабких місць витворює такт ритмічної будови різних речень, якому властиві передбачуваність, «ритмічне очікування», що зумовлює особливий артистичний ефект навіть у побутовому мовленні, позначається на прозі Ії колони з логічними та емпатичними паузами членують мовленнєвий потік на окремі одиниці, що містять один наголошений момент (акцент) та один або кілька ненаголошених Темпоритми різних письменників формуються з урахуванням просоди їх рідної мови, водночас творенні наративи відрізняються від нормативного синтаксису типом фрази, довжиною тактів, частотою пауз, розлогістю та стислістю періодів, інтонаційною пристрастю або безпристрастністю, плінністю чи уривчастістю мовлення і т. п., що простежив А. Ткаченко («Мистецтво слова», 2003) на прикладах повісті «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького, новели «У корчмі» В. Стефаніка, роману «Козацькому роду нема переводу, або ж Козак Мамай і Чужа Молодиця» О. Ільченка Р сприяє інтонаційно-звуківій організації текстів, що найповніше виявляється у поезії, в якій активізуються інтонаційно-синтаксичні, фонетичні властивості мови Віршознавці помітили істотну відмінність між прозою, де не обов'язкові ритмічні повтори та контрасти, та віршем, у якому суголосся метроряду і кожного окремого верса з різними емпатичними наголосами та ритмічними паузами наближається до музики Платон («Політика») пов'язував Р із хором мистецтвом, визнавав його виховне значення, Арістотель вбачав у ньому впорядкованість форми безладного матеріалу, властивість співаного та артикульованого слова Спочатку поезія і музика існували неподільно, їх єдиною основою була мелодійність, що засвідчує виконавська традиція аедів, бардів, трубадурів, труверів, мінезінгерів, кобзарів, акинів та ін. Вперше розмежування поезії і музики здійснили рапсоди Вітрувій розглядав Р в архітектурі як співвідношення часу і простору Однак в античності не було чітко окресленого поняття «Р» За доби раннього середньовіччя його вивчали в тонічному віршуванні, а представники бароко довгі Р ототожнювали з тактом і метром Р може проявитися тільки у певному темпі виконання, змінюючи тривалість звучання стоп, слів та версів, виражаючись через число. Такий поетичний текст витворює враження плавкості або стрімкості, набуває інших ознак експресивності, передає широкий діапазон переживань за допомогою розміру, яким написано текст, тобто сприймається як конкретизація метра у віршах Так, силабо-тонічні (наспівні) вірші та класична музика XIX ст. виконувалися аналогічно Для сприйняття певної ритмічної традиції необхідна версифікаційна культура, яка дає змогу реципієнту адекватно сприйняти поетичний твір Так, верлбр неспідготовлені читачі можуть розуміти як ритмізовану прозу Р позначився на специфіці версифікації, на її квантитативній і квалітативній системах, де за основу співмірності взяті склади, слова, синтагми, враховані спільні закони з іншими динамічними мистецтвами за різних способів ритмотворення З основи Р сформувалися метр, співвідношення між загальною схемою ритмоланду та його конкретним втіленням у віршовому тексті За спостереженням М. Гаспарова, йдеться про первинний Р (збіжність частот різних

ритмічних варіацій у віршовому тексті з природними частотами даної мови) і вторинний (відхилення у вигляді ритмічного імпульсу, інерції від щойно наведеного зразка), що зумовлює поширення у віршах ритмічних перебоїв. Він тісно пов'язаний із семантичними та синтаксичними аспектами віршового тексту, витворюючи своєрідну інтонацію твору — стрімку, уповільнену, сумну, життєрадісну тощо. Р структурується за рахунок динамічного зв'язку довгих і коротких складів, або мор (античне віршування), їх кількості (силабіка), принципу наголошеності та ненаголошеності (силабо-тоніка), розташування наголосів у версах (тонічне віршування). При цьому віршовий твір може розбудовуватися за канонізованими, факультативними прийомами або поєднувати їх. Складники Р називаються ритмічними фігурами, частками, ритмічними малюнками, вираженими завдяки мовним, гармонійним інтонаціям, застосуванню різних рим. Р. Якобсон у праці «Про чеський вірш у зіставленні з російським» (1923) розглядав віршування у мовах із фіксованим та нефіксованим наголосом. Представники формальної школи (ОПОЯЗ) досліджували метричні форми, вбачаючи у них «норму, яка здійснює ритмічне завдання» (Б. Томашевський), поєднує різні способи чергування маркованих та немаркованих складів, при цьому пов'язана з нею мовна основа не вкладається в жорсткі схеми віршових розмірів, зумовлюючи випадки «ритмічних перебоїв». Тому метр як організаційний принцип проголошувався ідеальною моделлю, а Р втілював реальне розмаїття наголосів, вживаних у віршових структурах. Трапляються випадки повного збігу між ними, хоча здебільшого вони виявляють свої відмінності в різних варіаціях. Водночас опоязівці висвітлювали структурну організацію верса, трактуючи її не як суму стоп, а як основну одиницю впорядкування поетичного мовлення в акцентуаційній, інтонаційній, синтаксичній, семантичній єдності. Термін «Р» означає хвилеподібне фактичне розташування наголошених та ненаголошених складів у конкретному віршовому розмірі силабо-тонічної системи, динаміку акцентної ритмоінтонації у тонічній системі та верлбрі. Він не сприймається ізольовано, витворює неповторну інтонацію, поєднуючись із синтаксичним та семантичним ладом вірша, сприймається як основна версифікаційна одиниця в межах кожного верса. Р характеризується конкретно-історичними властивостями (у новоєвропейській поезії відмінний від античної чи тюркомовної), має національні ознаки (коломийка в Україні, силабіка в Польщі, Франції, Японії, в арабській поезії, акцентний вірш в Англії, Німеччині), постійно збагачується новими ритмоінтонаційними тенденціями від нормативних до верлбру в ХХ ст.

Рітми (польсь *rytmy*) — віршовий поетичний жанр у давньопольській поезії, наприклад «Ритми, або вірш польський» М. Семпа-Шажинського (XVI ст.), що з'явився після його смерті (1601).

Ритмізація (грец. *rhythmos, від rheō mecy*) — введення ритму в літературний текст.

Ритміка (грец. *rhythmikos створозмирний, рівномірний*) — розділ віршознавства, що вивчає ритм як конструктивний чинник вірша у різних системах версифікації (розміри, рими, строфи тощо), регулярний часовимірвальний лад ритму певного віршового твору чи сукупності творів. Термін вико-

ристовується також на позначення ритмічних варіацій різних віршових розмірів, вживаних конкретним поетом, поширених у певну літературну добу, як-от силабіка періоду бароко, коломийковий вірш, чотирнадцятискладник Т. Шевченка. Р по-різному виявляється навіть у творчості окремого автора. Так, у силабо-тонічних катренах Є. Плужника Р виражена значно слабше, ніж у його поеми «Галлей», де використаний ефект сходинок, які відтворюють складний ритмічний малюнок. Дослідження Р розпочалися здавна, коли вона мала більше значення, ніж пізніше, розвинулися в наукових працях, відмінних за філософськими та методологічними позиціями. І внутрішню природу пов'язували з музикою, стопою (теорія стоп), інтонацією чи фіксуванням характерного повторення однорідних елементів (статистичний метод) і т. п., однак нині не існує інтегрованої системи Р, власне ритмології. Р не завжди мала сталі літературознавчі тлумачення. До ХХ ст. її не виокремлювали з метрики, пов'язували з розмежуванням ритмічних періодів на стопи при застосуванні традиції античної версифікації. Заперечення абстрактно-метричного аналізу вірша притаманне дослідженням опоязівців, а також прихильників акустичного методу, слухової філології (П. Вер'є, Е. Ландрі, Е. Зверс, Ф. Саран), схильних відокремлювати ритм від акцентних відношень, вилучати вірш із цілсного звукового потоку задля безпосереднього аналізу, асоціюючи його ритмічний малюнок із музичним ладом. Зв'язок Р із музичним ладом визначали О. Квятковський (тактометр), С. Шервінський (теорія часових компенсацій), а також М. Гаспаров та ін. На противагу ім Б. Томашевський, Ю. Тинянов обстоювали принцип внутрішнього зв'язку віршового ритму з мовою. Наприкінці 50-х ХХ ст. започаткований математичний метод (А. Колмогоров та ін.) різних ритмічних форм із застосуванням статистичного аналізу їх вживання. Специфіку української Р вивчали Галина Сидоренко, В. Ковалевський, І. Качуровський, А. Кацнельсон, Наталя Чамата, Наталя Костенко, М. Суліма, А. Ткаченко та ін.

Ритмічна варіація (грец. *rhythmos, від rheō mecy, і lat. variatio зміна*) — незначне відхилення від основної метричної схеми без порушення ритму, як-от пропущення наголосу в ямбічному вірші чи поява додаткового наголосу на початку анапеста. Поняття, яким оперує І. Качуровський («Нарис компаративної метрики», 1985) при аналізі силабо-тонічної стопи. У силабіці Р в є застосування наголошених і ненаголошених складів усередині верса, у тонці — зміна кількості ненаголошених складів між наголосами.

Ритмічна група (грец. *rhythmos, від rheō mecy*) — група слів у реченні, об'єднана логічним наголосом, що виражає єдине смислове ціле.

Ритмічна одиниця (грец. *rhythmos, від rheō mecy*) — закономірно повторюваний мовний відтинок у віршовому мовленні, де ритм організований шляхом впорядкованого розташування наголосів. Р оспівмірна із сусідніми відтинками завдяки спільній для них системі наголошених і ненаголошених складів. Мовний відтинко зазвичай характеризується відносною самостійністю на рівні інтонації та значення, яка засвідчена його постійною паузою. Р о не слід ототожнювати зі стопою, що вживається у силабо-тонічному віршуванні, але відсутня у силабіці, у верлб-

рах Стопа не розгалужується при артикуляції, не виторює ритмічного руху

Ритмічна проза (нім *rhythmische Prosa*, англ *rhythmical prose*, франц *prose rythmique*, *prose cadencee*, грец *rhythmos*, від *theō techu*, і лат *prosa oratio прота мова*) — фонетично організований прозовий текст із відчутною послідовністю чергування певних звукових елементів, особливо помітної перед синтаксичними паузами чи після них, на межі фраз і колонів У Р п використані природні особливості мовлення, зумовлені ритмікою вдихання і видихання, особливостями артикуляції, системи наголошених і ненаголошених складів, тому вона часто наближена до метричних утворень Античному наративу були відомі завершення періодів, історичну прозу характеризують близькі до гекзаметра ритми, ораторську — форми на зразок кретика чи хорєа За доби середньовіччя поширювалося вчення про три різновиди розташування наголосів наприкінці фрази (*cursus*), яке позначилося на прозі новоєвропейських мов На Р п впливає вживання інверсій, паралелізмів, повторів Першорядного значення надано їй у Старому та Новому Завітах, у християнській ораторсько-повчальній прозі Р п називають і перенесення в художню прозу віршових розмірів, фрагменти яких спостерігаються, наприклад, у новелі «Подвійне коло» Ю Яновського

Здалеку закружляв вихор, веретеном став догори, розквітнув під небом, вигнутий стовп пилу пройшов шляхом, затьмаривши сонце, перебіг баштан, програв бойовищем, і полетіло вгору лахміття, шапки, падали люди, кидалися коні І смерч розбився об купу коней і трупів, упав на землю зливою задущливого пилу, втер одніс його далі, і, наче з хмари дощ хилився він під подувом майстра

Інколи Р п застосовується як синонім вірша у прозі

Ритмічна тенденція (грец *rhythmos*, від *theō techu*, і нім *Tendenz*, від лат *tendere прагнути*) — спосіб організації віршового мовлення, наближений до вимог ритмічної регулярності та застосування версифікаційних констант, що розкривається у межах відомих систем віршування, які ґрунтуються на особливостях конкретної мови Р т може виконувати структуротвірну роль, використовуючи можливості паралелізму, алтерації, асонансу, засобів силабіки, силабо-тонки, тонки тощо

Ритмічний акцент (грец *rhythmos*, від *theō techu*, і лат *accentus наголос*) — наголос на сильному місці стопи у силабо-тончному віршуванні, де наголошені склади чергуються через строго визначені інтервали (для ямба — кожен перший, для хорєа — кожен другий склад), збігаючись зі смисловим наголосом поетичного мовлення

Ритмічний період (грец *rhythmos*, від *theō techu*, і лат *periodos кружний шлях*) — див Коліно.

Ритмологія (грец *rhythmos*, від *theō techu* і *logos* слово, вчення) — вчення про закономірності і норми ритмічних процесів, що формують різноманітні структури вірша, складаються з періодичної повторюваності ритмо-інтонаційних елементів при постійній зміні кількості модифікацій базуються на квантитативній і квалітативній системах віршування

Ритмомелодика (грец *rhythmos*, від *theō techu*, і *melōdikos співучий*) — побудова одиниць мов-

лення за інтонаційно-семантичними (зниження, підвищення голосу) і ритмічними (почергове пришвидшення й уповільнення, напруження та ослаблення голосу) моделями До Р належать мелодика, динаміка, темп мовлення, специфіка наголосу, пауз, синтаксичних членувань, метричного складу Вона зумовлена стилістичними особливостями та комунікативною спрямованістю різновидів мовлення

Ритор (лат *rhētōr orator*) — учитель або учень риторики, ретор (В Домбровський), реторист (О Горбач) Р були Горгій із Леонтіно, Лісій, Ісократ, Деметрій, Демосфен, Гортензій, Цицерон, автор теоретичної дванадцятитомної праці «Основи ораторського мовлення» Квинтілан та ін Р називали й викладачів риторики Києво-Могилянської колеги (академі)

Риторіка, або **Реторика** (грец *rhētorikē technē ораторське мистецтво*), — наука красномовства, що вивчає закони оформлення мисленнево-мовленневої діяльності Різновидами Р є політична, церковна, академічна, юридична, наукова, розмовно-побутова, у вигляді бесіди, полеміки, дискусії Синонім ораторського мистецтва Р розвиває в індивіда культуру мислення (самостійність, самокритичність, глибина, гнучкість, оперативність, відкритість мислення, ерудиція), мовлення (правильність, виразність, точність, ясність, стислість, аргументованість), поведінки (коректність, тактовність, невимушеність, ввічливість), спілкування (дотримання принципів еристики), виконавської майстерності (правильна дикція, інтонація, доцільна міміка, вправні жести) Ритор (оратор) мав підібрати доречний матеріал свого висловлення (*inventio*), композиційно його оформити (*dispositio*), втілити в переконливих, стилістично адекватних фразах (*elocutio*), що вплинули б на слухачів Засновником Р, на думку Аристотеля, був піфагорієць Емпедокл (V ст до н е) Розвинулася наука завдяки евристиці Сократа, практиці давньогрецьких софістів, потребам захисту потерплого чи обвинувачуваного в суді (логографи сиділиниці Коракса, Лісія, Горгія Леонтіноньського, афінянина Ісократа), самооборони (апології) У той час виникла потреба диференціювати Р на теорію науки та теорію слова як ґносеологічного знання Такий поділ здійснив Аристотель у праці «Риторика» Його трактат охоплює три частини аналіз принципів, на основі яких оратор може переконувати слухачів, опис навичок і вмінь красномовця, за допомогою яких він впливає на аудиторію, специфіки засобів мовлення та побудови викладу Проблеми Р присвячений трактат «Про склад», який зберігся в рукописі під авторством Деметрія Фалерського (прибл III ст до н е — I ст н е) Відомі також інші праці «Про синтаксис» Аполлонія Діскола (III ст до н е), «Про стиль листа» византійця Прокла Літання, «Мистецтво риторики» Юлія Віктора (IV ст н е) тощо Розвиток Р відбувався завдяки протистоянню аттицизму й азіанізму періоду другої софістики (Елій Арістід та ін) Р Давнього Риму, спершу відкидаючи грецьку традицію, згодом засвоила її досвід, зразком чого були виступи оратора-практика Цицерона, а також епічні поеми на зразок «Енеїди» Вергілія, прозово-романні форми, наприклад «Ефіопка» Геллодора З'явилася потреба з'ясування специфіки риторичних фігур, що позначилася на пзнніших поетиках Розквіт Р представлений у працях Гортензія, Цицерона, Квинтілана, Тацита, Гермогена Антична Р визнава-

ла три іманентні джерела красномовства — обдарування, навчання, вправи, обстоювала три його мети — потребу переконувати, втішати, бентежити слухачів, використовувала три різновиди промов — урочисті, політичні, судові. Такою була традиція ораторського мистецтва, що розвивалася на засадах аттицизму. Її протистояла практика популярного в малоазійських країнах ораторського азіанізму, виповнена орнаментальною стилістикою, з надміром стилістичних фігур, надуживанням тропів. Завдяки їй сформувалася підстава для сприйняття давньоєврейської Р з пригаманною їй експресивністю інверсованого мовлення, посиленням проповідницького, дидактичного дискурсиву, що відображене у текстах Біблі, перекладеної в дохристиянські часи під назвою «Септуагінта», позначилося на творчості патристів, на християнській повчально-ораторській прозі. Надбання Р вплинули на апологетику та ораторсько-повчальну прозу середньовіччя, на вироблення системи «семи вільних мистецтв». Уривок Р наявний в Ізборнику Святослава (1073), її особливості розкриті в ораторсько-повчальній прозі митрополита Іларіона, Кліма Смолятича, Кирила Турівського. Увага до світського красномовства посилюється за доби Ренесансу, хоч із поширенням книгодрукування виголошення промов поступилося друкованим публіцистичним жанрам. Відбувається адаптація усної практики до писемної. Особливий інтерес до Р виявили класицисти, обґрунтовуючи потребу «високих» жанрів літератури. Художня свідомість того часу була зорієнтована на «голове» слово, на чітко окреслені мовні зразки. Пізніше романтики, долаючи класицистичне табування частини ораторського мистецтва, оцінювали не лише компетентність та освіченість мовця, а й силу, органічність, манеру його аргументованих висловлень. «Парнасці» та ранні модерністи заперечували Р, намагалися, за словами П. Верлена, вже «зламати шийку красномовства»¹. Підвалини новоєвропейської Р переглянуті у трактаті «Про методологію вивчення нашого часу» (1708) Дж. Віко, де засуджувалося картезіанство в університетських курсах, за положеннями якого першорядним завданням освіти мала бути підготовка покоління, здатних давати раду життєвим проблемам, поводитися «з достатньою мудрістю та обачністю», як за античної доби. До перегляду Р закликав Ф. Ніцше («Про античну риторіку», 1872—73), заперечуючи логоцентричні схеми, «відчуття іншого в собі», навчання авторитарній, ілюзорній істині, а не переконування, притаманне античній культурі. У ХХ ст. відбувається занепад Р, засобами якої тоталітарні режими оперували з агітаційною, пропагандистською метою. Вона стала частиною теорії літератури, складником стилістики. У постмодернізмі Р притлумлюється прагматикою, викликає міждисциплінарний інтерес, на чому наголошував Ж. Ф. Люгар («Постмодерні умови», 1979). Дж. Ваттімо («Приєднання модерності», 1985) пов'язував цю тенденцію з постисторичними настроями *fin de siècle*, зневірою у прогрес, спричиненою секуляризацією християнських цінностей та збільшенням технічних удосконалень, що притуплюють відчуття нового. Звертаючись до поглядів Г.-Г. Гадамера («Істина і метод»), визнаючи постмодерністську філософію як онтологічну філософію дії, Дж. Ваттімо дійшов висновку, що розуміння Р як закритої системи заважає герменев-

тичним студіям переосмислити природу істини, осягнення якої полягає не в доведеннях, не в набутті внутрішнього просвітлення, а у віднаходженні «рівня тих спільних і в звичайний спосіб вироблених пригупень, які видаються очевидними (а не доведеними), такими, що не потребують з'ясування». Розглядаючи праці Ф. Ніцше («Про користність і шкідливість історії для життя», 1874, «Людське, занадто людське», 1878, «Весела наука», 1882), Дж. Ваттімо акцентував на прагненні філософа подолати гіперболізовану історичну свідомість засобами релігії, мистецтва та музики, на культурній терапії, що провокувала нігілізм, на усвідомленні, що структура фундаментального наукового знання вибудовується на низці метафороподібних утворень. В українській бароковій культурі і давній літературі, де відчутний відгомін ораторсько-повчальної прози киеворуської доби, Р надавалося пріоритетне значення. У братських школах вона була обов'язковою дисципліною. До її складу входила поетика, що викладалася як одна із дисциплін «семи вільних мистецтв». Найдавнішим підручником, за яким читався курс Р у Києво-Могилянській колегі (академі), була праця «Orator Mohileanus» («Оратор Могилянський», 1637) Йосипа Кононовича-Горбацького, написана латиною за зразком «Поділля ораторських» Цицерона. Студентів Києво-Могилянської колегі (академі) навчали виголошувати «ораци» (промови), а викладачі (Лазар Баранович, Антоній Радивилівський, Стефан Яворський, Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський та ін.) розробляли стилістику. Зберіглося до 200 підручників із Р, написаних латиною. Найвідоміший серед них — «Наука короткая, або Спосіб зложеня казаня» (1659) Іоанкія Галятівського, створений як додаток до його проповідей «Ключ розуміння». Він радив розмежувати проповідь на три частини: екзордум (пропозиція), нарацію та конклюдію (висновок). Феофан Прокопович («Риторика», 1705) пропонував викладати Р і поетику «не за чужими словами». «Під латинською мовою не розумій того, ніби красномовство обмежується тільки латинською мовою якою б мовою не користувався оратор, він повинен говорити чистою, зрозумілою, рідною мовою». Здобутки Р впливали на художню літературу, зокрема на вживання та вдосконалення стилістичних фігур анафори, епіфори, інверсії, еліпсиса, паралелізму, умовчання, багатосполучниковості, риторичного питання (В. Еллан) «Хто там співає тужливі пісні?»), риторичного ствердження (Леся Українка «Так, я буду кризь слізи смятись») або заперечення, як в іронічному анафорично-епіфоричному (сиплюка) вірші «До себе» М. Вінграновського, що має вигляд ампліфікації:

Не люби свого сина від коліски його
Не люби товариства від порогу його,
Не люби всього світу, себе не люби
Не люби свого духу — домовину роби!

У ХХ ст. проблеми Р висвітлено у підручниках Д. Загула («Поетика», 1923), В. Домбровського («Українська стилістика й ритміка», 1973), «Риторика» (1993) Г. Сагач, у виданнях «Історія граматики на Україні. Риторика. Зібрані статті» (1992) О. Горбача, «Загальна риторика. Сучасна інтерпретація» (1992) О. Юнна, «Риторика описова» (1990) та «Основи риторики» (2000) польського дослідника Є. Зюмека, «Риторичний

словник» Зоряни Куньч Узагальнені відомості про класичну і сучасну Р подано у посібнику «Риторика» (2003) Людмили Мацько та Оксани Мацько та ін

Риторична поезія (грец *rhetorikē orator-ske mистецтво і poētisis творчість*) — іронічна назва багатослівного віршування, в якому відсутні почуття й глибокий зміст

Риторична фігура (грец *rhetorikē orator-ske mистецтво і figura образ, вид*) — фігура мовлення, близька до стилістичної фігури, що вказує на утилітарні інтереси ораторського мовлення, застосована для переконання аудиторії в істинності чи хибності певних думок Запроваджена в античній риторичній, граматичній та поетичній, проголошена особливим мистецтвом красномовства, вона забезпечувала насамперед політичні, юридичні та інші практичні інтереси Р ф виконувала функції (окреслення, кларизму, незвичності, образності), суголосні з вимогами риторичного стилю та логіки Тому, попри ясність висловлень, їм притаманні пафос, інтелектуальна прикрасність, яку використовували риторичні й поети для вираження своїх думок Квінтіліан (дванадцятитомні «Основи ораторського мовлення») визначив чотири засадничі принципи Р ф додавання нового мовного складника, як-от анафора, полсиндетон (*adfectio*), усунення певного складника, наприклад асиндетону, зевгми, еліпси (*detractio*), представлення і групування мовних компонентів, зразками чого є інверсія, анастрофа, гістерон-протерон (*transmutatio*), заміщення однієї мовної одиниці іншою (*immutatio*) Класифікації розмежовували Р ф на дві групи (фігури думки й фігури мови), обґрунтовані Цицероном Нині різні класифікації Р ф, що спираються на античну традицію, визначають такі їх різновиди, як милозвучний (евфонічний), імперативний (повторення), звуковий (фонетичний), синтаксичний, риторичний (за В Домбровським, емпатичний, патетичний), значення, руху і згук (Д Загул), накопичення, недоговорення, ритмізація, діалогізація (Ю Шевельов) В Леськів («Поетичні фігури Словник», 2000) обстоє думку, що Р ф не можна відносити до стилістичних фігур

Риторичне заперечення (грец *rhetorikē orator-ske mистецтво*) — стилістична фігура, виражена запереченням очевидного або застереженням наявності іншої точки зору Називається також фігурою патетики Інколи весь твір побудовано на Р з, як-от вірш «Мені однаково, чи буду » Т Шевченка, що є формальною антитезою до сформульованої на початку цієї поезії думки Аналогічний прийом застосовував І Драч у вірші «Не будьте самовбивцями Дарма », що складається з двох епанастроф, має кільцеву композицію розгорнутого Р з у першій строфі та розгорнутого риторичного ствердження у другій Р з може набувати форми повного ствердження, хоч у ньому і вживається частка *не*, як у вірші П Тичини «*Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух, / Лиш сонячні кларнети*»

Риторичне звертання (грец *rhetorikē orator-ske mистецтво*) — стилістична фігура, прийом звертання в якій вжитий умовно для надання мовленню необхідної інтонації — урочистої, патетичної, інтимної, іронічної, саркастичної тощо Р з не потребує відповіді, як наприклад, в одному з віршів Анни Багряної

Мильною кулькою стала
Знаю так легше, так швидше

Любий мій, ви читали
Про надлюдину Ніцше?

Іноді вживається поняття «апострофа» В Домбровський вважає Р з імперативним

Риторичне питання (грец *rhetorikē orator-ske mистецтво*) — стилістична фігура, виражена питанням, яке не потребує відповіді Зазвичай Р п посилює емоційність висловлювання, його експресивність, пожевляє мовлення, використовується для створення ефекту градації, як в уривку з поеми «Берестечко» Ліни Костенко

Хто в чистім полі витеше труну?
Хто пом'яне слъозою, хто червиною?
Хто заболить словами об струну?
Хто вас пзнає у кривавім клочч?
Хто, крім дощів, поткнеться вас обмить?
Хто гайворонням видибані очі
червоною китайкою затьмить?
Які ж вас дзвони одридають?
Хто проведе у Божу путь?
Своїх — то з често поховають
А наших — просто загребуть
Назвуть вас зрадниками, страдники
Імено ваше осквернять []

Р п застосовують, звертаючись до предмета, абстрактного поняття, відсутньої особи Знак питання може опускатися, зокрема, у модерністській поезії хіба не з твоєї ласки Боже головний гріх зухвальство стало найбільшою чесною для поета (І Калинець)

Науковець В Домбровський відносить Р п до імперативних фігур

Риторичний вігук (грец *rhetorikē orator-ske mистецтво*) — стилістична фігура, утворена емоційним, пафосним, ствердним висловленням Ю Шевельов вживав поняття «риторичний оклик» Р в може поєднуватися з риторичним питанням

Туди стреми! До горнього розламу!
Що-що? Душа? Зробилася землею?
І в ній перевертаються мерці?
Чудний! Такого не буває душам (Ю Бедрик)

Знак оклику наприкінці Р в часто пропущений у модерністській поезії

яка ти прекрасна у прощальнім вікні чомусь
пригадується
як наша доня називала ікони віконами
(І Калинець)

І Качуровський розглядає Р в як фігуру мислення, синонімічну експресії та екфонесису

Риторичний стиль (грец *rhetorikē orator-ske mистецтво і lat stilus, від грец stylus грифель для письма*) — різновид літературного мовлення з художньо невмотивованими емоційністю, пафосністю, патетичністю, надміром стилістичних фігур тощо В історії письменства та культури траплялися періоди, сприятливі для розвитку Р с, зокрема доба античності (азіанізм), класицизму (формування «високого стилю»), бароко, схильне до емоційності й патетики Зловживали Р с у штучному «соцреалізмі», натомість у межах деяких літературних напрямів Р с зазнавав епатації (авангардизм) і пародіювання (постмодернізм)

Риторичність літературної мови (грец *rhetorikē orator-ske mистецтво*) — постмодерністське

проголошення риторики основою всіх семантичних інтерпретацій, коли структура мови стає наскрізь «топологічною», на перший план сенсоворення виводяться її внутрішні складники На думку П де Мана, така настанова визначає алегоричність форми будь-якого белеґризovanого наративу При цьому мова набуває самостійного статусу, дає змогу відчутти життя тексту, виражаючи модус написання опосередковано, не буквально, «розповідає історію алегорії свого власного нерозуміння», вимислу, сприйнятого як факт

Ритуал (лат *ritualis* обрядовий) — сукупність усталених історично канонізованих обрядів, що супроводжують релігійну церемонію, визначні події, надаючи їм урочистості Р ґрунтується на усвідомленні чи несвідомих міфічних та архетипних дискурсах, символічно виражає їх змісти, інколи використовується з терапевтичною метою, залучає індивіду до сакрального дійства, колективного співжиття, викликаючи у них переживання величного, піднесеного Р застосовується як особливий психічний засіб, за допомогою якого відбувається особистісна трансформація, що супроводжує перехід людини з одного статусу в інший У кожному Р містяться фундаментальні ознаки людського існування, без якого воно зазнає профанації Зазвичай він має синкретичний характер, передбачає цілсне танцювально-хорове дійство, що відтворює одну сакральну фабулу, має усталені церемоніальні репліки, вигуки радості чи скорботи З Р виокремилися мистецькі різновиди та літературні роди — епос, лірика, драма Обрядові елементи редукувалися у традиційних календарно-обрядових, весільних, родинно-побутових тощо жанрах, вживалися в окремих ситуаціях із життя спільноти, як-от класицистична ода, виголошувана під час палацового Р Спроби вторинного синтезування літературі були пов'язані здебільшого з утопічним прагненням повернути людство до непочленованого Р Особливо такі тенденції притаманні ХХ ст., відображаючись у поєднанні суміжних жанрів і мистецтв Проблемою міфо-ритуалу в сучасній поезії займається Ірина Борисюк

Ритурнель, або Риторнель (франц *ritournelle*, від італ *ritorno* повернення), — форма провансальської, французької та особливо італійської народної поезії, запозичена з латинської віршової традиції Кожна триверсова строфа Р утворена першим коротким (часто з одного слова) рядком, який римується з третім довгим, витворюючи своєрідне кільце, а другий залишається неримованим Кількість таких строф у творі не перевищувала трьох-чотирьох На початку строфи в Р формулюється вигук чи питання, переважно щодо квітки-символу, після якого вміщені відповідь, тому жанр називали фіоре, тобто «квітковий» У сучасній поезії не вживається, хоча трапляються поодинокі випадки, як-от вірш «Три символи» В Брюсова, відомий у перекладі Б Мельничука українською мовою

Кров'ю

Захід пливе, глянє сонце — обагрене серце

Відтепер мені вмерлою жити любов'ю!

В українській ліриці така строфічна форма відтворюється приблизно, перший рядок римується з третім асонансовим суголоссям

Кругле озеро,

кругле «о» луни

Знов я тут — замкнулося коло (В Коломець)

На основі Р утворилися такі тверді строфічні форми, як терцина, рондо, рондель, тріолет, ле, віреле, солейя

Ріцарський роман (нім *Ritterroman*, англ *romance of chivalry*, франц *roman chevaleresque*, польс *romans rycerski*) — жанр середньовічної куртуазної літератури, альтернативний народному епосу Започаткований наприкінці XII ст французьким трувером Кретьєном де Труа («Ерек та Еніда», «Івейн», «Парсеваль», «Ланселот»), розвинутий у творчості Тома, Веруля, Марі Французької, Жана Ренара, Робера де Борона, Рено де Боже, поширився в німецькій (Генріх фон Фельдеке, Гартман фон Ауе, Ульріх фон Цацкгофен, Вольфрам фон Ешенбах, Готфрід Страсбурзький, Конрад Флек, Конрад Вюрцбурзький), іспанській (анонімний твір «Ріцар Сіфар»), англійській літературах До найвідоміших циклів Р належать бретонський, або артурівський, присвячений пригодам рицарів Круглого Столу, джерелами якого були кельтські легенди, античний, в якому використані давньогрецькі й давньоримські інтертексти («Роман про Александра», «Роман про Трою», «Роман про Енея», «Роман про Фіви»), східно-візантійський («Флуар та Бланшефлер», «Оксес і Ніколетт», «Клжез»), про любов Трістана та Ізольди, про Парсіфаля та святого Граалю У них переосмислена традиція усної творчості, передусім казки, в якій опис долі протагоніста формує сюжетну основу, важливими є фантастика, символіка, алегорія, хронотоп Індивідуалізований персонаж у Р р діє, керуючись прагненням до вдосконалення, слави, звеличення обраною Дами серця, суперечність між військовим обов'язком і куртуазним ідеалом вільної любові зумовлює конфлікт Р р, зображуючи сердечні переживання, привносив у літературу елемент психологізму, що активізувало тенденцію до зображення портрета, поєднало мовно-експресивний дискурс із багатьма монологіями й діалогами, авторськими відступами, дидактичними сентенціями, постійними епітетами Очевидно, культ Донни та душевні настрої з поєднанням платонізму й еротизму, вироблений кодекс поведінки, шляхетний палацовий етикет з його законами честі, врівноваженості, служіння Дам дають підстави називати цей жанр лицарським, але він у такому разі охоплював би лише сегмент пам'яток куртуазної літератури, не беручи до уваги багальні сцени та збройні змагання Доля героя повністю залежить від його волі, божественного провидіння, бажань сюзерена, часто він не знає свого походження й роду Трістан виховується у родині васала, Парсіфаль виростає в лісі, Ланселота доглядає фея Це зумовлює його схильність до авантюри, ризикованих дій за екстремальних умов Збільшується кількість описових деталей у замкнутому, відмежованому від прозаїчного довкілля поетизованому світі, в якому дії відбуваються в таємничих країнах, населених міфічними істотами (карлики, феї, велети, вовкулаки, птахолюди тощо) Перші тексти жанру були віршованими, римувалися, а не охоплювалися асонансами, як рядки в епісі Така практика зумовила вдосконалення александрійського (олекандрійського) вірша, як у

«Романі про Александра». За жанром і структурою Р. р. наближений до ле. З XIII ст. з'являються прозові твори. Поширюється їх зведення, зокрема бретонський цикл завершив Т. Мелорі («Смерть Артура», XV ст.). Кризу жанру засвідчила хвиля епігонства; розвитку набуває французька алегорична поема. Запроваджуються нові жанрові форми, як-от «Прант Білий» каталонців Дж. Мартурелія та Дж. де Гальби. Найпопулярнішим в Іспанії був «Амадіс Гальський» (1508) Гарсі-Ордоньеса (Родрігеса) де Монтальво, в якому зображені подвиги героя, перейнятого ідеєю досконалого лицарства та «справедливого абсолюту». Твір викликав хвилю наслідувань, став об'єктом пародії в романі «Дон Кіхот» М. де Сервантеса. Проблема визначення жанру таких творів залишається актуальною. Деякі дослідники (М. Бахтін, Е. Ауербах) відмовляються, на противагу позиції Є. Мелетинського, визнавати Р. р. романом. Відповідником Р. р. у східній літературі вважають «Гендзі-моноготарі» Сікібу Мурасаки, поеми «Віс і Рамін» Фахріддіна Гургані, «Аміран Дареджаніані» Мосе Хонелі, «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі, «Хосров і Шірін», «Лейлі і Меджнун», «Іскандер-наме» Нізамі Гянджеві тощо. Інтерес до Р. р. посилюється у преціозній літературі XVII ст. з її культом благородства та краси («Клеопатра» Ла Кальпренеди, «Артамен, або Великий Кір» Мадлен де Скудері, «Армінія» Д.-К. Лоенштайна та ін.). Поширюється також народна книга зі спрощеними сюжетами («Магелона», «Трістан й Ізоolda», «Ланселот» і т. п.), у любовній літературі використовували сюжети про Бову Королевича, в «Історії про лицаря Петра Золоті Ключі», що була переробкою французького роману «П'єр Провансальський та прекрасна Магелона». Збереглася польсько-білоруська «Повість про Трістана» (XVI ст.), опублікована О. Веселовським (1888).

Рівень домагань — прагнення письменника посісти певне місце в літературному процесі, зумовлене його творчим досвідом. Р. д. засвідчує, що митець прагне якнайповніше реалізувати свій талант і розраховує на адекватну оцінку власної творчості літературною критикою та читачами. Поняття «Р. д.» заповнене літературознавцями з психології, передусім зі школи К. Левіна та його послідовників Ф. Дембо, Л. Фестінгера, П. Сірса та ін., які виявили детермінованість людської поведінки, вплив домагань на результати діяльності. Розбіжності між Р. д. та його втіленням є основою переживань автором успіху та невдачі, яка може призвести до фрустрації.

Рівень розуміння — міра адекватного передавання певного тексту шляхом його внутрішнього перекодування, зумовлена загальною культурою, світоглядом, естетичним смаком, розвитком інтелектуальних здібностей, здатністю вчуватися, фаховою підготовкою автора (наратора) і читача (наратора). Р. р. одного поняття кількома людьми може відрізнятися, змінюватися з часом в одного суб'єкта.

Рівні порівняльного дослідження — складники літературних творів, належні до різних структурних рівнів, виокремлені для зручності і конкретності наукового аналізу з метою встановлення тематичної, сюжетної, стилів, напрямів тощо. Дослідники, зокрема А. Волков, визначають ідейний, тематичний, ейдологічний (імагологічний), сюжетний, жанрологічний (генологічний), художніх засобів та порівняльної пері-

одизації рівні. Ідейний окреслює зв'язок світосприйняття письменства із суспільними тенденціями, що спостерігалось у творчості Т. Шевченка, може бути зумовлений потребою формування нового типу особистості у ситуації національної руїни, зразком чого була діяльність представників Громади і «Просвіти». Тематичний рівень пов'язаний із перевагою певних тем у творчості представників різних стилізованих течій (романтики, наприклад, цікавилися національною історією, звичаями та культурою різних народів), з розвитком регіонального письменства, із застосуванням теорії запозичень, а також із використанням вічних образів і сюжетів у світовій літературі. Ейдологічний рівень розглядається у межах компаративних студій, на підставі яких з'ясовуються чинники, що зумовлюють появу схожих типів, позитивних та негативних героїв, наприклад у фантастично-пригодницьких казках, розкриття різних інтертекстуальних зрізів художньої літератури. На сюжетному рівні вивчають особливості схожих, самостійно сформованих сюжетів (мотивів), генетично споріднених, літературно оброблених, з філософською чи соціальною проблематикою, супроводжуваних авторською вказівкою тощо. Генологічний рівень аналізу полягає у зіставленні фольклорних та літературних жанрів, їх еволюції з урахуванням національних і світових тенденцій. Рівень художніх засобів спрямований на осмислення схожості, тотожності чи відмінності художньо-стильових засобів. Рівень порівняльної періодизації літератур розгортається у зіставленні історії національного письменства зі світовою, у виявленні спільних, часто паралельних періодів та їх відмінностей, урахуванні напрямів та шкіл.

Рівнозначність — відношення рівності між поняттями, виразами, теоріями. Такими вважаються два висловлення, якщо вони взаємозамінні відповідно до правил їх уживання. Залежно від способу утворення Р. встановлюють за збігом їх обсягів, називають поняття логічними, або еквіполентними. Визначення Р. спрямоване на спрощення різних формул, заміну складних висловлень простішими, зручнішими у користуванні.

Рівнонаголений вірш — вірш, у якому наявна однакова кількість наголосів у версах, а ненаголені склади не беруться до уваги; така особливість визначальна для акцентного вірша. Приклад Р. в. із доробку В. Еллана:

Загубівся підстрижений ритм
Муштрованих капельмейстром оркестрів.
Вулицями, бруком розритим
Диригує безрукий маєстро.

Рівноскладовість у віршах — див.: Ізосилабізм.
Рігведа («Книга гімнів») — зібрання сакральних гімнів, найперша пам'ятка вед із чотирьох самгіт, створена аріями (оріями) в середині II тис. до н. е. Р., остаточно сформована в X ст. до н. е., складається із 1028 творів, вміщених у десяти книгах (циклах), або мандалах. Пам'ятка існує у двох варіантах: Шакала та Вашкала. Найдавнішими вважаються друга — сьома родові книги, кожна з яких нібито створена певним жрецьким родом, найпізніша — десята книга. За нею з'явилися «Веда стівів» із 78 гімнами (Самаведа) і «Веда жертвоних формул» (Яджурведа), що має чорну та білу редакції. Четверта самгіта під назвою «Веда заклинань» на двадцять книг (Атхарваведа)

містить магічну поезію За змістом гімни Р були переважно молитвами до арійських божеств, головним з яких був войовничий громовержець Індра, жертвоними, філософськими, діалогічними піснями-загадками Пошановані у пам'ятці також бог вогню та домашнього вогнища Агни, сонця — Сур'я, вітру — Ваю, зорі — Ушас, втілення ритуального трунку — Сома та ін Пантеон богів, представлений у Р, не має суворой ієрархії, засвідчує світоглядний політеїзм, що наближався до пантеїзму брахман і упанішад. Постаті богів могли бути взаємозамінними образ Індри об'єднуються з Варуною, Варуни — з Мітрою, Сомі — з Рудрою і т. д. Деякі з них пов'язані зі стихійними силами природи, як-от молодший Шива, який вважається втіленням Рудри, а згодом постає під іменем володаря світу Інвари чи Махадеви, визначаючи тенденцію до теоцентризму. Частина текстів не пов'язана з ритуалами, яким присвячена пам'ятка За спостереженням М Калиновича («Концентрації індійського світогляду»), пам'ятка спрямована на «шукання непомилочної істини і зусилля душ зробитися вмістилищем досконалого божества», що зумовило «ушляхетнення надто реальних і надто людських, а часто і брутальних властивостей» Космогонічні міфи засвідчували зародження філософського та художнього мислення у Давній Індії. У пам'ятці наявні алюзії на історичні події, як-от на період життя арійців П'ятиріччя. Багато мотивів пам'ятки спільні з «Авестою». Вивчення Р європейськими дослідниками (М Мюллер, Р Рот та ін) сприяло формуванню порівняльної міфології О Билецький («Давня Індія та її література»), аналізуючи етимологію слова «Р», наголосив на його спільності зі слов'янським словом «відати», тобто на знаннях, які містила пам'ятка В Ша-ян («Студії над ведійською думкою») наголошував на тому, що вона, перейнята героїчним пафосом, є «основним ключем для всяких сучасних і майбутніх спроб реконструкції нашої загубленої праарійської спадщини і традиції», вказував на збіги у ній та «Велесовій книзі» («Рігведа і Книга Велеса») І Нечуй-Левицький («Світогляд українського народу») віднаходив паралелі між індійськими та українськими міфами, посталями Індри та Йвана-Громова, підступного Вритри та лихого царя Ворота з Вирви-города, що згадується у колядках Леся Українка здійснила переклад кількох гімнів Р («Гімн до Сонця», «Гімни до найвищого духа Праматма», «Погребові гімни», «Гімни до Йами»), подала їх у своєму підручнику «Стародавня історія східних народів» (1890, надруковано в 1918) Приклад одного з її перекладів — «Гімн до Сонця»

Сонце святе, що все віда, встає перед поглядом світу,
конт блискучі несуть його і перед сонцем,
оком світловим, зникають, як злоді, темрява й зорі
Промени, наче палкі вогні, освітили живучих
Сур'я, прудкий іздець! Ти нам світло приносиш,
сясвом небо сповняєш! Перед богами ти сходиш,
перед людьми, перед небом, всі бачать тебе і дивують
Ти зчищаєш, від лиха борониш! Ти світлом вкриваєш
землю і люди, а небо й повітря ти ним заливаєш
Мряєш ночі і дні, споглядаєш створіння неземні
Сім ясних коней твій повіз везути, о Сур'я, боже!
Боже-споглядачу, маєш вінець ти, з проміння над чолом
Іде твій повіз, сім коней упріг ти у ярма окремі
Вглядівши с'яиво твое, що блищить проти темряви ночі,
падаєш ниць ти найвищий з богів! Ти найкращеє світло!

О доброчинець, зійшовши сьогодні високо на небо,
туту з серденька мого прожени, а з лиця мого блідість
Кидаю блідість пташчак лисовим, що мені не марити,
а жовтяницю на жовті квіти я кину
Син Адити встав потужний, — він ворога мого поборе!
Сам же не маю я сили змагатися з лихом жерущим

Рід (нім *Grundgattung*, англ *genre, kind*, франц *genre*, польсь *rodzaj*, рос *род*) — категорія літературознавства, що інтегрує ієрархічно нижчі, типологічно подібні за обсягом поняття (види, жанри), вичленовувані за низкою домінуючих, постійно відтворюваних ознак. Типи літературних творів визначаються на підставі історично сформованих їх різновидів і теоретичного осмислення можливостей письменства. Поняття «Р» з'явилося в естетиці Аристотеля (третій розділ «Поетики»). На підставі трьох способів мімізису (чим, що і як наслідується) він визначав відповідні Р, що склалися історично, були теоретично осмислені (епос, лірика, драма), узгоджені з трьома формами існування індивіда у системі буття, що споглядається, відчувається чи розігрується. Він вважав однаково важливими як метризовану, так і просту (прозову) форми письма. Епос висвітлює третю особу в минулому і часто пов'язаний з прозою, лірика — першу особу в сьогоденні, що відображено переважно у ліричних творах, а драма — другу особу в майбутньому, здебільшого у драматургії. Однак чіткий розподіл за Р не завжди можливий. Так, давній епос був віршованим, а сучасна ритмізована проза може сприйматися як поезія. Найдавнішою була синкретична форма Р, збережена у фольклорних жанрах, розмежованих на епос, лірику, драму. Академік О Веселовський («Три розділи з історичної поетики») на підставі історичної поетики розробив теорію диференціації поетичних Р із первісного «хоричного, ігрового синкретизму», наділеного міфічно-культурною та магічною функціями. Його погляди підтримав В Пропп («Принципи класифікації фольклорних жанрів»), проте заперечував Д Балашов («Драма та обрядове дійство. До проблеми драматичного роду у фольклорі»), вважаючи, що третім компонентом Р, крім епосу та драми, є обряд. А лірика й епос могли формуватися і поза обрядом, як-от казки, легенди чи пісні, що виконувалися під час роботи. Еволюція епіки та драми відводила їх від метричної практики до іманентного жанрового вигляду. Модель Р Аристотеля стала основою поетики класицизму та Просвітництва. Натомість Платон (третья книга трактату «Держава») відзначав, що наслідування можливе лише у драматичному мистецтві, а не у власне поезії. [] один рід поезії та міфотворчості цілком складається з наслідування — це, як ти кажеш, трагедія і комедія, другий рід складається з висловлень самого поета — це ти знайдеш переважно у дифірамах, в епічній поезії і в багатьох інших різновидах — обидва ці способи. Він визначив третій, епічний, Р, заснований на розмежуванні мімізису та дігезису, тобто оповідання про події, що сталися поза мовленням героїв. Й-В Гете і Ф Шиллер («Про епічну та драматичну поезію») намагалися з'ясувати специфіку епіки та драми, Ф Шеллінг трактував літературні роди з позиції свободи (лірика) і необхідності (епос). На перевазі поезії наголошували І Кант, Г Е Лессінг, В Белінський та ін. Г-В-Ф Гегель («Естетика»), спираю-

чись на бінарну опозицію «об'єктивність — суб'єктивність», розглядав родову триаду за принципом співвідношення об'єкта і суб'єкта як тезу (епос), антитезу (лірика), висновок (драма) В епосі йшлося про присутність об'єкта, у ліриці — суб'єкта, у драмі — про їх синтез, за якого створюється нова міжродова якість Г-В-Ф Гегель розмежував епос і драму на підставі відмінностей події і дії, що можуть взаємозамінюватися В Белінський («Поділ поезії на роди і види», 1841) прагнув конкретизувати таке твердження, вважаючи, що героєм епосу має бути подія, а драми — людина Така формула, відповідна античному письменству, виявляється неефективною, коли йдеться про нову літературу, де в кожному Р письменник може вплинути на подію, і навпаки Цю схему піддали критиці за доби романтизму, коли родова триада сприймалася як відмежовані від поетики типи художнього змісту Німецький дослідник К Бюлер у 30-ті ХХ ст дотримувався думки, що мовні вирази розмежовуються на репрезентацію (повідомлення про предмет мовлення), експресію (втілення емоцій мовця) та апеляцію (звернення мовця до адресата), що відповідали трьом Р письменства епосу, ліриці, драми Однак проблема залишалася нерозв'язаною («Принципи поділу літератури на роди» В Кожинова), часто призводила до термінологічної плутанини, адже, наприклад, у французькому літературознавстві поняття «Р» є синонімом жанру Часто лірика отожднюється з поезією, а епіка — з прозою, що не відповідає специфіці художнього життя, адже багато творів містять різні співвідношення кількох Р Термінологічні труднощі виникають при застосуванні означень «епічне», «ліричне» або «драматичне», що не збігаються з родовими жанрами Теорія Р часто не враховує всього розмаїття генерики сатири (Ю Борева), роману (В Дніпрова), кіно-, телесценарію, радіоп'єси (М Каган), таких «двородових утворень» (Б Корман), як роман, що, на думку Ф Шеллінга, видавався «поєднанням епосу з драмою», ліро-епіки романтиків, епічних п'єс Б Брехта, а також лірико-вокального, літературно-публіцистичного, драматургічного, музично-, кінодраматургічного (О Богданов) жанрів, синтетичних явищ на зразок драматичної поеми чи вірша у прозі Тому неогегельняцький Б Кроче («Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика», 1902) запропонував скоротити систему Р до епосу та драми або відмовитися від неї, апелюючи до вільної від логічних чи моральних настанов чистої поезії, до неповторності художніх елементів На думку Е Штайгера («Основні поняття поетики», 1920), ні Р, ні жанру не варто надавати пріоритету, натомість потрібно говорити про «синтетичні конструкції» епічного, драматичного, ліричного стилів (спогад, уява, напруження), безпосередньо пов'язаних з відповідними жанрами, про теоретичні й історичні типи художнього цілого і конкретного тексту Об'єктивних поглядів на Р дотримувалися Е Леммерт («Структури оповіді», 1955), Ф Штанцель («Типові форми роману», 1964) Виважене розуміння проблеми Р призводить до виявлення теоретичного та історичного типів творів, що обґрунтовував Ц. Тодоров («Вступ до фантастичної літератури», 1997) Триступеневий розподіл Р зазнавав постійного перегляду Так, С Крижанівський («Художнє відкриття і літературний процес», 1979) вважав за потрібне залишити поняття

«жанр» для повсякденного вжитку, а термини «Р», «вид», «різновид» застосовувати у наукових розвідках На думку В Дніпрова, Ю Борева, Я Ельсберга, А Ткаченка та ін, іноді варто застосовувати чотириступеневий розподіл (Р, вид, жанр, різновид), конкретизований, наприклад, в епосі, романі, історичному романі з реальними особами чи без них, а також у позародових формах (нарис, література потоку свідомості, есе) О Білецький вважав триаду Р недоречною, з чим не погоджується В Халізев, на переконання якого Р залишається «у складі поетики невід'ємним та присутнім»

Рідціоналізм (англ. *region* — край) — художня течія, спрямована на відтворення духу, сутності певного етнокультурного краю Р сформований у річці модернізму (неокласицизм) Його синонімом є термін «ґрунтянство» Перейнятий антицивілізаційним пафосом, пов'язаний з аксіологією романтизму, руссоїзму, прагненням повернення до первісного стану, Р, основи якого вбачали в обстоюваному німецькими митцями «рідному мистецтві» (1910), спирався на етноментальну пам'ять раси і нації Такі погляди концептуально пов'язані з експресіонізмом, з мистецтвом «нової речевості», магічним реалізмом Особливо розвинувся Р в американському художньому житті (з 1930), зумовлений пошуками автостонного духу Америки Йому були притаманні антиурбаністичне гасло «Назад, до землі!», тенденції домінування регіональних інтересів, ідеалізація сільського, провінційного способу життя, реактуалізація ідеології «батьків-поперів» Миська цивілізація та механістичний прогресизм проголошувалися безжизними Р був генетично пов'язаний із традицією Г Торо, Т Емерсона, з досвідом сформованого в 10-ті ХХ ст німецького «рідного мистецтва», що виявилось в експресіонізмі До такої тенденції Р близький концептуально (як і до мистецтва «нової речевості»), але не в аспекті зображення Характерними для нього є методологія магічного реалізму, настанова на замовляння довкілля та переконання, що «слід жити, і жити тут» Прихильники цієї течії брали під сумнів онтологічно задану метафізичну основу буття, шукали його номенальні першоджерела Художників Г Вуда, Т Х Бентона, Дж С Керрі іронічно називали прихильниками «ведмежого закутка», навіть «шовністами» Вони писали свої картини не так, як бачили, а як знали та розуміли, що було властиво кубістам й експресіоністам Обґрунтовуючи свої естетичні позиції, вони зверталися до програм естетичних праць Так, Г Вуд у памфлеті «Бунт проти міста» (1935) викривав тогочасну фінансову полтику, запозичену, на його думку, з Європи, що суперечило американському стилю життя, його позицію поділяв Т Х Бентон («Малар в Америці», 1951), який обстоював потребу подолати засилля інтелгенції, вихованої на еkleктиці політичних та естетичних доктрин К Маркса і його російських послідовників Йшлося про адаптацію модернізму, зокрема авангардизму, до американського способу життя

«Рідна мова» — український науково-популярний журнал (Варшава, 1933—39) за виданням редактора І Огієнка До авторського колективу належали Г Лільський, І Свенціцький, І Ковалик, Б Кобилянський та ін Крім матеріалів, що розкривали проблеми української мови, у ньому регулярно друкувалися повідомлення про художню літературу

«Рідна стріха» — люстрований літературний збірник (Л, 1894), упорядкований Василем Лукичем (псевдонім В Левицького), виданий коштом товариства «Просвіта». До нього увійшли художні твори різних жанрів, що друкувалися в календарі цього товариства на 1894. З поетичних творів подано історичну поему «Павло Апостол» С Руданського, вірші П Граба (псевдонім П Грабовського), «Самотні пісні і думки» В Лиманського (псевдонім В Мови), кілька віршових фрагментів О Фларетова (псевдонім М Бачинського), цикл патріотичних поезій «З пісень про рідний край», підписаний криптонімом «В», поема «Дяди» А Міцкевича (в перекладі О Александрова). Читач міг ознайомитися також з оповіданням «Маруся» В Чайченка (псевдонім Б Гринченка), із психологічним нарисом «Христос воскрес» П Грабовського, а також із науково-популярним нарисом «Євген Гребінка — український письменник» Б Гринченка та з іншими статтями культурно-просвітницького спрямування. У виданні були вміщені портрети, світліни, люстрації.

«Рідна шкільна» — щотижневий видання однієї педагогічного товариства, люстрований освітньо-педагогічний «часопис для всіх» (Л, 1932—39) за редакцією І Герасимовича, М Струтинського та ін. Крім матеріалів, присвячених проблемам освіти та патріотичної белетристики, у «Р ш» були опубліковані художні твори В Стефаніка і спогади про нього (М Ск, «Стефанік зблизька»), І Карбулицького, В Островського, Марійки Підгірянки, П Карманського, нарис «Мої спомини із шкільних років» учасниці національно-визвольної боротьби Олени Степанів.

«Рідне слово» — тижневик Підляшшя та Холмщини (1917—19) за редакцією М Соловейчука, в якому обстоювали потребу об'єднання України на її етнічних землях. Крім публіцистичних матеріалів («Межі української держави», «Наша мова» Українця, «Михайло Грушевський» І Невеселого, «Чорний терор на Україні», «Перше свято на Холмщині», «Московська напасть» В Боровика тощо), у ньому друкувалися й художні твори, як-от «Грицева шкільна наука» І Франка, «Ой що в Софійському заграли дзвони, затремтіли» П Тичини, вірші Є Чумака, М Чалого та ін.

«Рідний край» — політично-економічний, літературний тижневик (1905—16), що мав на меті боронити права «покривджених», обстоювати національну ідею, висвітлювати динаміку письменства, повноту культурного процесу. Як наголошувала Олена Пчілка, спрямування журналу вважалося «національно-народницьким». Засновувався «Р к» як видання полтавського гуртка Української демократичної партії, хоч насправді був позапартійним. «Р к» виходив за редакцією М Дмитрієва, обов'язки співредактора виконував Панас Мирний, який відповідав і за літературно-художню частину видання. У журналі були постійні рубрики «З життя України», «Українське слово і мистецтво», «Бібліографія» тощо. Значну площу часопису надавали публікаціям поезій Олени Пчілки, Лесі Українки, Христі Алчевської, Надії Кибальчич, Одарки Романової, Людмили Волошки, Олени Суботенкової, Людмили Сохачевської, також друкувалися віршові добірки О Олесея, Г Чупринки, М Чернявського, С Черкасенка, П Капельгородського, Д Яворницького, Панаса Мирного, В Тар-

ноградського, М Яковича, П Гая та ін. Увагу приділяли й місцевим поетам-початківцям, що інколи набували ознак масовизму. На сторінках журналу з'являлися й непересічні дебюти П Тичини, Я Мамонтова, О Слсаренка. Привертала увагу журнальна, переважно народницька, проза, передусім мала епічна форма, зокрема твори Панаса Мирного, І Нечуя-Левицького, Олени Пчілки, Любові Яновської, Г Ясинського, а також модерністські твори, як-от «Од серця до серця», «Два настрої» Грицька Григоренка, «Весною» С Черкасенка, «Ніч» Л Пахаревського, «Вино забутий» Одарки Романової та ін. Олена Пчілка, не відкидаючи народницьких переконань, наповняла на підтримку модерністських віянь, аби українська література не була «засуджена на нерухомість». Драма була представлена творами Лесі Українки («В катакомбах», «Йоганна, жанка Хусова», «Бояриня»), О Олесея («По дорозі в Казку»), М Кропивницького («Скрутна доба»), комедією «Світлова річ» Олени Пчілки, перекладом «Лілл Венеди» Ю Словацького і т. д. З авторським колективом співпрацювали М Лисенко, А Кримський, Б Гринченко та ін. Виокремлюють три етапи існування журналу. Спочатку (25 грудня 1905 — 7 травня 1907) йому було властиве піднесення. Після заборони російською адміністрацією видання поновилося у Києві (від 20 жовтня 1907 до 1914) за редакцією Олени Пчілки. Після нової царської заборони українмовної періодики письменниця домоглася продовження його видання до 1916. Розвиток тижневика проаналізувала Світлана Семенко у кандидатській дисертації «Журнал «Рідний край» і літературний процес початку ХХ століття» (2000).

«Рідний край» — науковий, публіцистичний, літературно-художній альманах (Полтава, 1999), опублікований за ініціативою Полтавського державного педагогічного університету ім. В Короленка. На його сторінках надруковано поезії Б Олійника, І Перепеляка, М Шевченка, В Сенченка, В Тарасенка, В Мирного, М Сингаївського, прозу В Шевчука, М Костенка, Ю Дмитренка-Думича, С Чемериса, літературознавчі (М Насенко, В Мелешко, В Шевчук та ін.) і мовознавчі (С Степаненко, Світлана Єрмоленко) студії.

«Рідний збірник» — люстрований літературний збірник (Л, 1891) в упорядкуванні В Лукича. У ньому було вміщено твори К Устияновича, С Руданського, Л Глбова, В Чайченка (псевдонім Б Гринченка), В Лиманського (псевдонім В Мови), В Лукича, В Масляка, Євгені Ярошинської, М Коцюбинського, А Кримського, зроблені Данилом Старим (Д Морозом) переклади доробку Г Гейне, А Міцкевича, народні пісні, щедрилки, легенди. Читач міг ознайомитися з відомостями про життя і творчість Л Глбова, Б Гринченка.

Різногрупне римування — римування слів із різних частин мови.

Всі образи й кривди до одної

Я тобі забуду і прощу —

Жду твоєї ласки хоч малю,

Як земля у спеку жде дощу (В Симоненко)

У строфі з перехресним римуванням позначені прикінцеві суголосся числівника у першому віршовому рядку і займенника у третьому, дієслова у другому версі та іменника у четвертому.

Різномірні стоби — неоднакова кількість стоп у віршових рядках.

Різнонагольшена ріма — асиметричне римування, за якого врівноважуються суголосні окситонні, парокситонні, дактилічні слова з різними наголосами. Р. р. часто використовується в українській пісні (асонанси, консонанси тощо), практикована Т. Шевченком: «Розплелася густа коса // аж до пояса». Р. р. трапляється у доробку Б. Рубчака, наприклад у вірші «Осінній день»:

Цей день такий осінній, немов триденна сльота.
Немов забуті листи. Немов мати солдатка.

Немов на мокрім бруку нерозв'язаний крок.
Немов недобудований будинок

Твоє прощання тихе, неначе скін цього дня.
Немов птах. Немов дерева чорне питання [...].

Різничотання — відмінності, наявні у джерелах, творах, змістова розбіжність в окремих місцях різних варіантів тексту, що можуть бути зумовлені авторськими правками, помилками оператора, редакції, втручанням цензури тощо.

Рік балад (нім. *Balladenjahr*) — 1797, коли відбулося творче змагання Й.-В. Гете і Ф. Шиллера у написанні балад, фабули та мотиви яких вони дарували один одному. Такою, зокрема, була балада «Івікові журавлі», сюжет якої Й.-В. Гете запропонував Ф. Шиллеру. Внаслідок дружнього змагання доробок Ф. Шиллера, який доти не звертався до жанру балади, поповнився драматизованими творами з динамічною дією та стрімкою розв'язкою: «Пальчатка», «Чаша», «Полікратів перстень». Й.-В. Гете написав низку балад із похмурим колоритом («Коринтська наречена», «Шукач скарбів», «Учень чарівника»).

Ріккен (нім. *Rücken: спина, тил*) — смужка паперу чи тонкого картону, приклеєна до спинки книжкової палітурки з внутрішнього боку для надання виданню міцності, привабливого вигляду.

Ріса, або **Марсій**, — доісламський жанр арабської поезії, елегійна поема, присвячена покійнику, яку виконували дружина та родичі померлого, виспівуючи свій розпач перед учасниками поховання. Її основою був жанр голосінь. Бедуїнський поет у Р. виражав скорботу з приводу непоправного лиха, вживаючи гіперболи та порівняння, оспівував чесно ті покійника, а в разі його насильницької смерті закликав до помсти. Згодом твори втратили родовий характер, мали вигляд реквієму. Найвідомішим автором Р. був аль Мухальгіль, який оплакував свого брата, аль Ханса, у своїх скорботних віршах вимагав помсти за вбитих у бою братів.

Рісалья (араб., букв.: послання) — жанр середньовічної прози арабською, тюркською, фарсі, урду мовами, близький до європейського трактату. Прототипом Р. були короткі військові чи політичні послання. Перші тексти арабською мовою з'явилися у VIII ст., належать Абдальгаміду аль Катибу, Ібн аль Мукаффі, Сахлу ібн Гаруну. Жанр вважався основою преціозного стилю східного наративу, прози, зокрема філософських повістей «Живий, син Живущого», «Саламан та Абсал», «Послання про птаха» Ібн Сіні, «Послання про прощення» Абу-ль-Ала аль Маарі арабською мовою, «Мова мурах», «Спів Сімурга» Шихаба аддіна Яг'я Сухраварді, містичної алегорії «Рісалья про Красу та Серце» Яг'я Сібака Фаттагі мовою фарсі та ін.

Ріспетто (італ. *rispetto*) — одинадцятискладник в італійській поезії, строфа, близька до октави,

що має схему римування *ababacc*. Походить від народного етосканського вірша, використовується переважно в еротичній ліриці. Твори Р. присвячували коханій жінці.

Ріст — висота поліграфічного матеріалу, літер, цифр, лінійок, орнаментів, кліше, що визначається відстанню між поверхнею та нижнім кінцем зображення. Р. шрифту європейської типометрії складає 66 3/4 пункта (25,1 мм), а пробілу — 54 3/4 пункта.

Ріті (санскр. *rīti: стиль*) — категорія давньоіндійської поезії, що позначала атман (душу) поезії, вживалася у значенні об'єктивної якості художнього твору, стосувалася особливої технології підбору та зв'язку слів. Викладена у трактаті «Кав'ялаланкарасутра» Вамани (VIII—IX ст.). На думку автора, Р. складалася з таких різновидів, як вайдарбгі, гауді, панчалі. Кожна з них характеризується певним поєднанням гун (чеснот) мовлення. Так, кращі вайдарбгі мають 10 гун: доступність, ясність, метафоричність, насолода, сила тощо, гауді наділені гармонією та силою, панчалі — м'якістю. Р. поступилася категорією дхвані та раси, а в письменстві гінді XVII—XVIII ст. вважалася складником формальної поетичної школи.

Ріторнелла (італ. *ritornello: повторення, приспів*) — рефрен, повторюваний через дві чи три строфи наприкінці, іноді — на початку твору. Поширений в італійській поезії. У першому версі Р. окреслено особу, до якої звертається поет. Крім цього, Р. називають еротичний чи жартівливий триверсовий жанр, у першому віршовому рядку якого вказують на квітку або рослину, що задавала тему, котра розгорталася у наступних двох рядках-одинадцятискладниках. У таких творах римуються перший і останній верси.

Робінзонáда (нім. *Robinsonade*) — мотив існування ізольованої людини на острові, поширений у європейському письменстві XVIII—XIX ст., який вплинув на філософію, соціологію, педагогіку. Тенденція, започаткована романом «Життя та дивовижні пригоди Робінзона Крузо» (1719) Д. Дефо, в основу якого покладена реальна історія шотландського моряка Александра Селкірка, описана В. Роджерсом («Кругосвітня подорож», 1712). Термін виник за зразком назв «Іліада» чи «Лузіада». Осмислення не так долі персонажа, як неординарної ситуації випробування, виживання за екстремальних умов відоме здавен як європейському, так і східному письменству: «Одісея» Гомера, німецька «Кудрун», «Повість про Гайя ібн Язкана» Ібн Туфейля, що вплинула на збірник «Тисяча і одна ніч» (мандри Синдбада), романи «Критикон» Б. Грасіана-і-Моралеса, «Острів Пайнса» Г. Невіля, «Симпліссімум» Г. фон Гріммельсгаузена та ін. Р. співвідносна з руссоїзмом, з теорією природної людини, «благородного дикуна», що підтвердили твори «Дивовижні долі кількох мореплавців [...]» (1731) Й.-Г. Шнабеля, «Новий Робінзон» (1779) німецького педагога Й.-Г. Кампе (переклад на українську мову І. Федіва, 1919) та ін. Існує до 700 творів Р., серед яких — «Життя і пригоди Пітера Вілікса» Р. Пелтона, «Поль і Віргінія» Ж. А. Бернарден Сен-П'єра. У Р. у XIX ст. виокремлюють родинний («Швейцарський Робінзон» педагога Й.-Р. Вісса, 1812; юнацький («Кораловий острів» Р. Баллантайна, 1858); «Пригоди молодика, або Робінзон польський» 1896, А. Дудасинського) громадський («Петербурзькі робінзони» 1874, Софії Десту-

ніс) різновиди тощо Відбувається романтизація самотності («Острів» Дж Г Байрона, «Волден, або Життя в лісі» Г Торо), захоплення пригодами (пенталогія Дж Фенімора Купера про Шкіряну Панчогу) тощо Значний внесок до Р зробив Ж Верн (романи «Гектор Сервадак», «Тасмичий острів», «Два роки канкул», «Друга батьківщина»), який також створив соціальну утопію («Корабельна аварія "Джонатана"», 1909), автопародію («Школа Робінзонів», 1888) У ХІХ — на початку ХХ ст у творах Р зображували виховання людини тваринами («Маугл» Дж Р Кіплінга, «Тарзан» Е Р Берроуза), викривалися антицивілізаційні тенденції, яким протиставлялися ідеали матриархату («Острів Великої Матері» Г Гауптмана, 1924) З'являються романи, що поєднують з ідеями Р, окресленими у творах Д Дефо («Сорок перший» Б Лавренєва, «Острів» Р Мерля, «Володар мух» В Голдінга, «П'ятниця, або Кола Тихого океану» М Турньє, в яких порушуються важливі соціальні, моральні, політичні проблеми, а Р трактується з позиції психоаналізу чи екзистенціалізму Інколи Р зводиться до ремінісценції, використано, наприклад, В Нестайком («Робінзон Кукрудзо») Варіант української Р створили І Федів та В Златополець («Син України», Аусбург, 1946), змальовуючи пригоди Миколи Наливайка на пустельному острові

Робітничі пісні — народні пісні, створювані у фабрично-заводському середовищі, близькі до наймитських, бурлацьких рефлексіями знедолених, наріканнями на тяжке життя та виснажливу працю Р п не відзначаються мелодією, здебільшого денационалізовані, виповнені запозиченою лексикою, вульгаризмами

«Родінне кіло» — серія двомовних книжок для молодшого читача, започаткована в 1990, надрукована у видавництві «Веселка» У ній вміщені твори мовами національних меншин України та з українським перекладом, зокрема народні казки гагаузів («Орлан і Марі-кіз»), білорусів («Синя свита навіво-рит пошита»), угорців («Лебедина»), німців («Три собаки»), асирійців («Безхвоста лисичка»), росіян («Сивка-бурка»), словаків («Млин»), маріупольських греків («Жебрак і півень»), румейців («Півпівня»), молдаван («Чарівний дзвоник»), євреїв («Хавеле») Друкуються також поезії, як-от збірка «Дивний сад» М Фішбейна, збірник популярних пісень для дітей «Над коліскою», написаних українськими і молдавськими поетами

Родінно-обрядова поезія — фольклорний цикл, який застосовується під час виконання обрядів хрещення дитини, проведення інципації, весілля, похоронів, проводження в дорогу тощо На відміну від календарно-обрядових пісень тісно пов'язаний з різними періодами життя людини, виконується у вузькому сімейному колі, що іноді може розширюватися, як у випадках весілля чи похорону Особливе значення в Р-о п надається родині як втіленню уявленнє про космос, про доцентрову структуру, яка відображає не лише патріархальні звичаї, а й основи людського буття Р-о п охоплює такі жанри, як заклинали, величальні, жартівливі, весільні, ліричні пісні, голосні, доповнюється замовляннями, ворожіннями тощо Р-о п широко представлена в художній літературі, зокрема у творах «Сватання на Гончарівці» Г Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Тин за-

бутих предків» М Коцюбинського, «Марія» У Самчука тощо

Родінно-побутова пісня — велика група пісень, близьких до родинно-побутової поезії, що виконувалися поза ритуальними дійствами Вони так само пов'язані з різними періодами людського життя (коліскові пісні, пісні про кохання тощо), але можуть вживатися незалежно від обряду, як-от пісні про кохання («Ой місяцю, місяченьку», «Ой у полі три криниченьки», «Стоїть явір над водою», «В кінці греблі шумлять верби», «Йшли корови із діброви», «Ой зйди, зйди, ясен місяцю» та ін), родинне життя («Летіла зозуля», «Ой зацвіла рожка край вікна», «Та чи в полі не калина була», «А в неділю рано-пораненько», «Оженила мати сина неволею» тощо) або жартівливі («Ой що то за шум учинився», «Ой там на товчку, на базарі», «Гей, люди ідуть по лщину» тощо) Р-п п властиві тонкий ліризм, драматизм сердечних переживань, мотив подружньої вірності або правда про сімейне життя, цирій гумор, мелодійність, природна ритмічність Такі твори контрастують із сатиричними та сороміцькими піснями Приклад Р-п п — «Ой у полі вітер віє», що розкриває етичність і делкатність закоханих

Ой у полі вітер віє,

Жито половіє,

А козак дівчину та й вірненько любить,

А сказати не посміє

Ой тим ї не займає,

Що сватати має

Ой тим же він, ой, та не горнеться,

Що слави боїться

Сидить голуб на черешні,

А голубка на вишні

Ой скажи, ой скажи, серце-дівчино,

Що в тебе на мислі

Рождінник — книга, в якій описано добрі та злі сили, дні та години, їх вплив на новонароджених

Розбите покоління (англ. Beat Generation) — див. **Бітники**.

«Розва́га» — часопис для полонених українців — воїнів царської армії, які перебували в австрійському військовому таборі у Фрайштаті (1915—17), видання гуртка прихильників «Союзу визволення України» Журнал передруковував твори Т Шевченка («Заповіт»), Ю Федьковича («Дезертир»), О Колесси («Смерть гетьмана Павлюка»), Б Лепкого («На Святвечір»), В Самійленка («На печі») та ін Число від 15 серпня 1916 присвячене творчості І Франка На сторінках видання друкувалися вірші полоненого О Кобця (псевдонім О Варавни) — культурно-освітнього діяча серед українських полонених у фрайштатському таборі Регулярно друкувалися матеріали під рубрикою «Історичний календар» (хроніка подій) тощо Часопис припинив своє існування у зв'язку з від'їздом полонених в Україну після підписання Берестейського миру

Розважальна література — «легка література», твори, в яких описують любовні пригоди, анекдотичні випадки, подають екзотичні замальовки

Розвиток — процес на теренах письменства в межах певного літературного періоду (стильової тенденції, напряму) від часу його зародження до вичерпаності потенціалу. Р стосується також переходу від

одного періоду до другого, супроводжується неузгодженістю традиційної естетичної системи з новою, засвідчує єдність якісних і кількісних змін літературного життя Р висвітлює й еволюцію творчої лабораторії письменника, рух ідей, розгортання дії у межах певного твору і т. п.

Розвиток дії (нім *Handlungsentwicklung*, англ. *development of action*, франц. *developpement de l'intrigue*, польс. *rozwiącie akcji*, рос. *развитие действия*) — важливий складник композиції, розгортання подій після зав'язки, наратив про життя, стосунки і дії персонажів, напружені колізії з чітким окресленням основних сюжетних ліній. Інколи Р д називають перипетіями, хоч ці терміни не тотожні. Р д розгортається завдяки перипетіям, стосункам персонажів, спалахам і пригасанням конфліктів, на підставі яких формуються характері, мотиви, що є чинниками структуризації сюжету. У Р д виявляються моральні якості літературних героїв, які загалом відображають концепцію твору. Так, у повісті «Марія» У Самчука висвітлені взаємини Марії, Корнія, їхніх трьох синів, у романі-тетралогії «Волинь» розгортаються стосунки Володька та Матвія Довбенків. Рушєм Р д вважається загострення інтриги. Основні персонажі, вступаючи в конфлікт, втягують у нього інших героїв. Так, у повісті «Для загального добра» М Коцюбинського у розвитку подій, окрім родини Земфіри Нерона та членів філоксерної комісії, важливу роль відіграють представники сільської влади, робітники, селяни, цигани. Вдало скомпонована інтрига зумовлює нові напружені колізії, які можуть мати несподіване завершення, як в епізоді з роману «Сад Гетсиманський» І Багряного, коли Андрій Чумак «розколює» слідчого Р д трактує як своєрідне втягування персонажів у напружені стосунки, внаслідок чого виокремлюються симпатичні авторові герої та їх антиподи. У творах може бути присутнім автор, який наділяє героїв своїми рисами іронічний Микола Порубай у повісті «День мій суботний» Гр Тютюнника, Р д в якій перетікає у внутрішньо-психологічному й зовнішньо-подієвому аспектах.

Розвідка — стисло викладене наукове дослідження певного питання, здебільшого аргументована, опублікована у періодичному виданні стаття, базована на маловідомих чи невідомих матеріалах і фактах, що становлять інтерес для науковців.

Розворот — дві суміжні сторінки друковано-го видання, на яких зверстано та об'єднано аншлагом матеріали на одну тему. Майстерне компоновання Р витворює враження єдності, цілності, взаємопов'язаності публікацій.

Розв'язка (нім *fallende Handlung*, англ. *falling of action*, франц. *de nouement*, польс. *rozwiązanie akcji*, рос. *развязка*) — складник композиції, в якому відбувається показ наслідків конфлікту епічного, ліро-епічного, драматичного, іноді й ліричного твору, підсумок діяльності персонажів. Р як завершальна стадія конфлікту зазвичай визначена зав'язкою, зумовлена інтригою, сприймається як її логічне вираження, мотивоване перебігом колізій. Так, у романі «Людина бжить над прірвою» І Багряного Р дає ключ до філософського розуміння болісних шукань головного героя Максима Крота. «Я буду вмирати, та, поки мого дихання в мені, я буду змагатись і буду кватитись хопати іскри сонця, вдбитого в людських очах, я буду з тугою вчитись тайни самому запа-

ловати їх, шукаючи в тих іскрах дороги з чорної прірви в безсмертя». Р постає як своєрідна спроба побутити конфлікту, максимально затягнутого в кульмінації — смерть Соломі у водах холодного Дунаю в оповіданні «Дорогою цною» М Коцюбинського, філософствування селянина Андрія у фіналі новели «Гришниця» Л Мартовича, отруєння Катрі, спроба Дмитра вбити Михайла та звинувачувальна фраза Павла «Так така, паничу, ваша поезія?» у драмі «Не судилось» М Старицького. Р може бути раптовою, несподіваною, різко обривати розвиток дії, наприклад у новелі «Ювілят» Т Бордуляка. Після Р неможливий розвиток головного конфлікту, лише в епізоді автор може розповісти про долю персонажів. Так, у романі «Люборацьки» А Свидницького, який охоплює 210 сторінок тексту, тільки чотири відведені на Р — оповідь старої Люборацької про трагічну долю її сина Антося, повідомлення Ковинського про смерть Масі, характеристику Галі, опис життя семінариста Фони Петропавловського. Р розвивається стрімко, зазвичай подається наприкінці твору, хоча, згідно з авторським задумом, може бути вміщена і на початку новели «Новина» В Стефаніка, етюд «Невідомий» М Коцюбинського. Вона має катартичну властивість, даючи змогу реципієнтам піднятися над однобічністю розв'язання конфліктної ситуації, тенденційністю наративу. В епічному творі Р може мати вигляд сентенції, пейзажу, у драматичному — бути реплікою насамкінець, у ліриці — афористичною фразою.

Розбірний план, або **Складний план**, — детальний план майбутнього твору.

Розгортання тези — пояснення, обґрунтування основної думки твору. Різновидами Р т є спіральний, ступеневий, пунктирний, контрастний, асоціативний, питально-відповідний способи аналогії.

Роздвоєння свідомості — хворобливий психічний стан, характерний для сомнамбулізму, істерії тощо, коли індивід сприймає себе як дві особи. Р с притаманне творчості романтиків, декадентів, модерністів та ін. Прикладом Р с може бути мотив «двох Володьок» В Сосюри Див. **Амбівалентність**.

Розділ (нім *Abschnitt*, *Kapitel*, англ. *chapter*, франц. *chapitre*, польс. *rozdział*, рос. *глава*) — графічно окреслена частина великого за обсягом епічного або ліро-епічного твору, зумовлена завершенням однієї сюжетної лінії і переходом до початку (або продовження) раніше обриваної. Р розкриває певну тему, сприяє чіткості архітектоніки, полегшує засвоєння тексту, часто супроводжується відповідним заголовком, хоч може вживатися без нього. Р залежно від його обсягу називають частиною (великий), розділом (середній) та підрозділом (малий). Так, роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика поділяється на чотири частини без окремих назв, тридцять розділів із назвами та підрозділи, зазначені відступами у творі. Інколи на позначення Р застосовується поняття «глава».

Розділове судження — тип судження, у якому поєднання предиката із суб'єктом можливе за умови усунення іншого предиката, що міг би використовуватися. Частини Р с поєднані розділовим сполучником або, існує строго і нестрого безальтернативне Р с Див. **Диз'юнкція**.

Розділовий силіогзм — різновид силіогзму, складниками якого є великий засновок у формі розді-

лового судження та менший засновок, у якому стверджується або спростовується один із предикатів велького засновку

Рбздум — жанр, близький до медитації

Розігрування (нім. *Inszenieren, Inszenierung*) — визнання і прийняття архетипного стимулу, взаємодії з ним. При збереженні контролю розуму над ситуацією з'являється можливість виокремити метафоричний сенс, якого бракує особистому досвіду людини. Р потребує участі свідомості задля індивідуалізації рухливих архетипів, спротиву поглиннанню несвідомою стихією. Архетип тривожить індивіда доти, поки не буде з'ясоване його символічне значення. Це часто відбувається у глибинах творчої лабораторії письменника та під час сприймання художнього тексту реципієнтом.

«Розмежування мов» — диференціація статусу мовних структур щодо владних інституцій, відмінних від влади мови, коли одні дискурси (енкратичні), притаманні масовій культурі та засобам масової комунікації, розвиваються за підтримки офіційної влади, а інші (акратичні), джерелами яких є концептуальні системи, аргументи, професіоналізм тощо, — у протистоянні їй. Термін «Р м» запропонував Р Барт («Розмежування мов», «Віна мов», 1973). В енкратичних дискурсах виявляється поширена громадська думка (докса) з властивою їй понятійною невіразністю, а в акратичних домінують фікція та парадоксальність, здатність до сенсотворення. «Р м» може поглибитися, коли влада послуговується чужою мовою на противагу мові автохтонів. Дистанціювання акратичної мови від влади не означає, що вона не має владних інтенцій у собі. У даному разі Р Барт вживає поняття «перформанс», або «демонстрація аргументів», коли йдеться про прийом нападу і захисту у вигляді стійких формул, на підставі яких певна фраза стає «погрозливо-імперативною». У «Р м» змагаються мовні системи, або, як наголошує Р Барт, не ідіолекти, а соціолекти. Проблема загострюється тоді, коли один індивід заангажований певною мовою, а інший не має бажання відмовитися від «насолоти незаангажованою, природною мовою». Тому єдиним простором, що може усунути таке напруження є, на думку постмодерністів, текст, що приходить на зміну творові, тобто процес письма без початку і фіналу, зі змішуванням усіх різновидів мовлення, визнанням їх фіктивності. «Р м» полягає не у знищенні чи примиренні протилежностей, а в одночасному їх співіснуванні й рухливій диференціації. Поняття також застосовується під час принципового відмежування знака від самого себе, тому що він надлений інакшестю, використовує наявні у ньому сліди «Р м» використовують у контексті критики структуралізму, його понятійного апарату, зокрема теорії бінарності, якій протиставлена практика розриву із системою та «спекулятивною діалектикою». Ж Дельоз та Ф Гваттарі намагалися позбавити «Р м» традиційних зв'язків із тотожністю, аналогією, протилежністю, оскільки воно не зводиться до їх ідентичності, а співвідносить їх одне з одним.

Рбзмір вірша (нім. *Versmaß, angl. measure, франц. mesure, metre, польсь. format wersowy, рос. размер стихотворения*) — внутрішня міра вірша, визначальна умова його структурування, зумовлена системою версифікації. Для квантитативної системи, поширеної в античній чи арабській поезії, характерне чергування довгих і коротких складів, у кваліта-

тивній силабіці визначальними є кількість складів та їх місце у версі, кількість цезур (восьмикладник, десятикладник тощо), у силабо-тонці — чергування наголошених і ненаголошених складів, кількість стоп метра, місце цезури, тончому віршу (дольник, райшник тощо) властиве повторення слів і словосполучень зі своїм наголосом в різних позиціях та розташуванням цезури. У давній українській літературі доби бароко була поширена силабічна система, частково запозичена з польського віршування, частково зумовлена національною фольклорною практикою коломийок. Силабо-тоничний вірш став визначальним у першій половині XIX ст., починаючи з творів І Котляревського, формувався в Харківській школі романтиків, «Руський триці», петербурзькій колонії українців, однак його розвиток був пригальмований гнучким коломийковим розміром віршування Т Шевченка. Найповніше можливості силабо-тоничного вірша були розкриті наприкінці XIX ст. та впродовж XX ст. Деякі Р в надленні виразною експресією. Так, у складних розмірах, як-от шестистопний ямб, тринадцятикладник чи гекзаме гр, наявні довгі фразові відтинки, що витворюють враження мовленнєвої поважності, натомість у коротких (трестопний ямб) переважають динамічні формулювання, відчутний пришвидшений темп. Розміри середньої довжини вважаються експресивно нейтральними. Прикладом силабо-тоничного віршування є поезія «Істотне» Є Маланюка, написана п'ятистопним ямбом із цезурою після другої стопи.

Співа блакить // кризь готику риштовань,
Дзвенить цемент // кризь дужу плоть будов
І все ж таки // в начал було — Слово!
І все ж таки // начальний дух — Любов!

Р в має відтворювати схемні наголоси й ненаголошені місця, хоча абсолютне дотримання еталону української поезії не притаманне, природно просодія зумовлює відхилення від метричних канонів. Залежно від кількості стоп у версі кожен метр постає у двостопний або у трестопний форми, надаючи можливість для розмаїтих ритмічних варіацій з урахуванням анакрузи. Трапляються випадки, коли в одному вірші поєднують різні розміри, зокрема у поезії Т Шевченка, схильного застосовувати одночасно ямб, хорей із ямбічною анакрузою та прихилем, простий хорей, що витворює розмір, подібний до коломийкового.

Лічу в неволі дні і ночі
І лж забуваю
О Господи, як то тяжко
Ті дні минають

Аналогічні двостопні Р в, апробовані Т Шевченком, для української поезії XIX ст. були новаторськими, почали активно запроваджуватися у XX ст. З цього приводу М Гаспаров зазначав: «Чим ризикіший розмір, тим виразніше він нагадує про свою присутність». Поступово українське віршування освоювало і трестопні розміри, притаманні для фольклорних жанрів (забавлянки, лічилки, прозивалки). Так, у 60-ті XIX ст. у доробку поетів поширюється дактиль, а згодом й амфібрахий («До коби», «Сум і розвага»). П Куліша Трестопні розміри заповнювали нішу між традиційною коломийкою і ямбом, який поширив І Котляревський, вносили у віршування особливу тональність та емоційність віршового мовлення. Водночас двоскладові стопи завдяки наявності прихилів

викликали ефект динамічного ритму, а також медитативності У ХХ ст поширилися акцентні вірші з характерним для них чергуванням уповільненого мовлення і пауз та вибухової «скоромовки»

Розмовна мова (нім *Umgangssprache*, англ *colloquial language*, франц *langage courant*, польсь *język potoczny*, рос *разговорный язык*) — різновид мови, вживаний у повсякденному усному, переважно діалогічному спілкуванні, у неофіційних життєвих ситуаціях, відмінний від книжної (монологічної) літературної мови. Характеризується спонтанністю й ситуативністю усних висловлювань без попереднього відбору мовного матеріалу, застосовується з урахуванням реакції співрозмовника, з огляду на усталені норми та правила відповідної мовної системи. Порозуміння за допомогою засобів Р м полегшується завдяки використанню інтонації, невимуженості висловлення, допоміжних невербальних комунікативних засобів, зокрема, міміки, жестів, властивих розмовно-побутовому стилю Р м. Вживається на всіх рівнях комунікації, у ній поширені просторічна лексика, розмовно-побутова фразеологія, діалектизми, аргі, професіоналізми, аугментативи, диминутиви, емоційно-експресивні засоби, синтаксис характеризує короткі фрази, неповні і односкладні речення, вставні слова, вставлені словосполучення і речення, повтори, приєднувальні елементи Р м. Відрізняється від літературної мови інверсованими конструкціями з послабленими і порушеними синтаксичними зв'язками («*Ручка, дай, будь ласка, там на столі*», «*Книжку я радий, що купиш*», «*Наступна зупинка Університетська, зійдете*» та ін.), засвідчує варіативність усного спілкування Р м використовують і в монологічній, письмовій формі, найчастіше в особистому листуванні. Сучасні мовознавці не однак стайні щодо розуміння терміна «Р м», вживаючи його на позначення одного зі стилів літературної мови, будь-якого висловлювання в усній формі, побутового мовлення суспільства, поширеного на фольклорні жанри. Імітація Р м зазвичай застосовується в художній літературі, переважно в епічних та драматичних творах, рідше в ліриці. Вона сприяє створенню образу оповідача (твори М Гоголя, П Кулша, Марка Вовчка, В Стефаніка, І Костецького та ін.), колоритному змалюванню персонажів (у творах І Нечуя-Левицького, Остапа Вишні, В Медведя). Увага до особливостей розмовного мовлення надає художнім творам життєвої достовірності Р м зазвичай вважалася первинною щодо літературної, графічно фіксованої мови, проте, на думку постмодерністів, зокрема Ж Дерріди, нині пріоритетним є авторитет письма. Таку позицію поділяє Р Барт «Письмо з'являється власне тієї миті, коли припиняється мовлення», тому важко назвати мовця, легше сприйняти ситуацію «тут щось мовиться».

Розмовно-побутовий стиль — різновид усного мовлення, що виконує функцію повсякденного спілкування. Його типовими ознаками є діалогічність, застосування різних груп загальноживаної емоційно-експресивної лексики, просторіч, простих синтаксичних конструкцій.

Розповідач (нім *Erzähler*, англ *narrator*, франц *raconteur*, рос *рассказчик*), або **Наратор**, — різновид літературного суб'єкта, вигадана автором особа, від імені якої в епічному творі він зображує по-

ди та людей, формує літературний текст як уявний світ Р сприймається за літературну постать, котра зазвичай постає одночасно автором і персонажем (Рудий Панько у «Вечорах на хуторі коло Диканьки» М Гоголя). Від їх співвідношення у Р залежить перебіг нараці, спосіб розкриття її змісту. Виокремлюють різні типи Р такий, що не має нічого спільного з автором, Р як безпосередній виразник авторських ідей, його ідеологічної позиції. Характеристика Р зумовлена його позицією щодо твореного ним уявного художнього світу, ступенем його видимості в структурі літературного твору. Позиція Р виявляє передусім його погляд на персонажів і події, що відбуваються, засвідчує його участь у них або часово-просторове дистанціювання як спостерігача, судді, вчителя. Ступінь видимості залежить від того, чи називає автор свого Р, наскільки представлена графічно його присутність у творі, чітка його характеристика. Автор може не називати Р, однак реципієнт має уявлення про його вік, стать, соціальне становище, симпатії й антипатії, характер. Тип Р залежить від жанру та його історичного розвитку, зокрема реалістичному роману ХІХ ст був притаманний класичний тип Р — всевідного, категоричного у своїх судженнях. Українське літературознавство розрізняє термини «Р» та «оповідач» за графічним представленням у розповіді оповідач виступає у формі першої особи, Р — у формі третьої особи. У повісті «Ключ» В Шкляра присутній оповідач, а в іншому його творі «Елементал» — Р.

Розповідні речення — речення, що містять повідомлення про певний факт докільця чи внутрішнього життя людини, відповідь на поставлене питання, характеризується відносною виканченістю думки й відсутністю емоційного навантаження. В українській мові в Р р підвищується тон на логічно акцентованому слові і знижується наприкінці. Р р може не лише стверджувати думку, а й заперечувати її. «Нема тепер таких річок, як ти колись була, Десно, нема» (О Довженко).

Розповідний стиль (лат *stilus*, від грец *stylos* *грифель для письма*) — функціональний тип монологічного наративу, комунікативною метою якого є повідомлення Р с має суб'єктивний (від першої особи) та об'єктивний (від третьої особи) різновиди внутрішньої організації повідомлення, відтворює подію, а не констатує її, на відміну від інформаційного стилю Р с притаманні морфолого-синтаксична єдність, безперервність, послідовність викладу, часте вживання дієслів, прислівників, часток.

Розповідь (нім *Erzählung*, англ *narration*, франц *narration*, рос *повествование*) — визначальний момент наративу в епічних та ліро-епічних творах, де розгортається зображення подій і вчинків. Поряд із діалогом та монологом, авторським відступом Р постає антитетичною вираженням, є композиційно-стилістичним прийомом, спрямованим на послідовний виклад певної історії від третьої особи, на відміну від оповіді — викладу від першої особи. Порівняно з оповіддю Р більш нейтральна, в епічному творі висвітлює перебіг подій у часі, вважається основною формою сюжетотворення. Водночас, як і показ, Р дистанціюється від унаочненої події чи ситуації, про яку йдеться, регулює наративну інформацію, характеризується більшою наративною медитацією,

вигворює ілюзію об'єктивності зображення Р про події з причиново-наслідковими зв'язками, з яких складається фабула, модифікована у сюжет, видається минулою щодо розповідця, який, прагнучи ліквідувати часову дистанцію, вдається до теперішнього часу, вжитого в значенні минулого Інколи в Р застосовується опис, притаманний епічним творам Часто це властиво репортажу, але трапляється і в епічних жанрах, наприклад змішування часів у Р у повісті «Іван Іванович» М Хвильового «*Марія Галактионівна надзвичайно раділа такому щасливому кінцю і запропонувала навіть Івану Івановичу по večеряти з вірменською* [] *І от Іван Іванович вже лежить на своїй сторпризній лжжниці і читає останній номер "Правди"*»

Розбіділ — у мовознавстві — розмежування значень або визначення значеннєвих меж у словах, зазвичай однозначних, проте відмінних за морфологічною будовою, як-от *лісовий* та *лісний* У сценічному мистецтві, радіотеатрі, кінематографі, телевізії — призначення ролей, режисерська розмітка основного складу акторів та дублерів

Розпорощення — аграматичне зближення знака та сімени, гри на зовнішній схожості, на спорідненості чистого симулякра між сімою і сіменем Запроваджене у праці Ж Деррида «Розпорошення» (1972) задля фіксування активізації деконструкції сенсопороджень, коли неklasичне розуміння плюралізму замінюється Р Полсемією на протигагу лінійному письму трактується як прогрес, віднаходиться у такій складці, такому куті, завдяки якому письмо перетворюється на самокарбування без саморепрезентації За твердженням Ж Деррида, будь-який текстовий епізод сприймається за пагін, вживлений під кору іншого пагону, котрий проростає зі свого сімени Пагін, фрагмент живої тканини, що зазнає трансплантації, відрізняють від графа, своєрідної одиниці письма (конфігурація шрифтів, врізка текстів, сюжетних елементів) Принцип графа Ж Деррида продемонстрував у книзі «Похоронний дзвін» (1974), де текст надрукований у дві колонки, розмежовані по лем Ліворуч вміщені уривки з «Філософії релігії» та «Естетики» Г-В-Ф Гегеля кантівські вислови про категоричний імператив тощо, а праворуч — конгломерат рефлексій Ж Деррида з приводу роману «Диво» Ж Жене, висловлювання про Ж П Сартра, Ж Батая, різні етимологічні спостереження Так відображено те, що, на думку Ж Деррида, залишається від абсолютного значення, від історії чи поетики У «Подвійному сеансі» (1972) він, коментуючи текст «Мімміка» С Маларме, обстоював принципи мимодрами як мовчазну розмову з самим собою поза лібрето, сюжетом, передовою, як жестовий запис на білому аркуші Ж Деррида окреслив настанову на самовите письмо, що деконструє традиційну ієрархізовану композицію Літературний процес здійснюється на підставі «логіки» задзеркалля, гри подібного, процедур «квадратування» тексту, позабавленого сенсу, множинного, прольостроване Ж Дерридою на прикладі аналізу роману «Числа» Ф Соллерса

Розрив — розвиток відкритих, ризоморфних структур, зумовлених порушенням цілості лінійних утворень, через що неможливе розмежування їх внутрішніх та зовнішніх аспектів Сучасна номадологія не вбачає між ними відмінностей, адже, на думку Ж Дельоза та Ф Гваттари, «ризомат розривається, ва-

рюючи, поширюючись, захоплюючи, скоплюючи, втлюючись» Поверхнева організація Р передбачає «згортання» внутрішнього за допомогою зовнішнього, деформацію первинної конфігурації семантики Лінії внутрішнього розгалуження нелінійних явищ виявляються перманентно рухливими — з моментами затримки, гальмування або стрімкості та Р Вони можуть взаємопереходити, тому ризомат здатна щомити розриватися Проблема Р актуальна у постмодерністській текстології, аналітичному дискурсі, шизоаналізі та пов'язаних із нею дестратифікації й детериторіалізації Оля Крістева використовує Р при виявленні зламу культурної спадковості під час переходу від модернізму до постмодернізму коли сучасний поліфонічний роман так співвідносний із монологічним, як той із діалогічним, важко читається, сприймається як інтертекстуальний

«Розстріляне відродження» — умовна назва літературно-мистецької генерації 20-х — початку 30-х ХХ ст (М Зеров, М Драй-Хмара, П Филипович, Є Плужник, Д Фальківський, О Влизько, В Підмогильний, Г Косинка, М Івченко, В Свідзінський, М Йогансен, М Семенко, В Полщук, К Буревій, Лесь Курбас, М Кулш та ін), репресованої радянською владою Назву «Р в» запропонував Ю Лавріненко Молоді митці, виховані в період національного пробудження початку ХХ ст та національної революції 1917, перейняли «романтикою вітаїзму», проголошеною М Хвильовим своєю творчістю, сприяли розвитку жанровостильових структур літератури, розкривали кращі риси етноментальності, надаючи їм нових якісних ознак Подібні тенденції духовного піднесення були притаманні і музиці, театру, малярству тощо «Р в» було однією з найяскравіших обірваних ланок перманентних відроджень української літератури і культури

Розсудок — здатність свідомості людини оперувати поняттями без достатнього усвідомлення їх природи за схемою, строгим алгоритмом Р здійснює диференціацію, класифікацію фактів, розбудовує умовисновки, систематизує знання, позначає певний ступінь узагальнення, абстрактності мислення Завдяки Р думка стає однозначною, системною, строгою, результати пізнання видаються зрозумілими для будь-кого Він тісно пов'язаний із розумом, без якого набуває догматичних ознак, межі між ними рухливі Читке розмежування Р та розуму здійснив І Кант, узагальнивши досвід Аристотеля (виокремлював пасивний і активний розум), Миколи Кузанського (Р та інтелект), Дж Бруно (розум та інтелект) На думку І Канта, Р упорядковує за своїми законами хаотичні, набуті чуттєвим пізнанням уявлення про довкілля, наводить лад у природі, проте не здобуває абсолютно довершеного знання Г-В-Ф Гегель відносить це поняття до нижчої форми логічного мислення, однобічної, не спроможної досягнути єдності протилежностей, на відміну від розуму Теорії письменства Р надає строгої системності, зумовлює обґрунтування літературних канонів

Розташування матеріалу — етап творчої лабораторії письменника, який передбачає окреслення сюжетних ліній, інтриги, колізій, конфліктних вузлів, аргументації, емоційно-експресивних засобів майбутнього твору Те саме, що план, диспозиція

Розтягнення — нормативний темп розповіді, одна з нарративних швидкостей поруч із еліпсом, па-

узою, сценою, резюме. Виникає за умови, коли час дискурсу переважає час історії, оповідна ланка триваліша від оповідуваного, коли порівняно довгий нарративний текст відповідає відносно короткому нарративному часу, як у перших підрозділах роману «Дім на горі» Вал. Шевчука. Поняття близьке до ретардації.

Рбзум — найвища форма теоретичного осягнення дійсності, свідоме оперування поняттями, синтез знань на найвищому рівні інтелектуальної діяльності. Р. аналізує дані органів чуття, розсудкову діяльність, систематизує й алгоритмізує знання, висуває принципово нові ідеї, прагне вийти за межі відомого. Гострі суперечності між Р. та розсудком, на думку І. Канта, розв'язуються на теренах віри. Для Г.-В.-Ф. Гегеля Р. був запорукою абсолютного знання, проголошувався єдино реальним, субстанційним, довершеним етапом саморозвитку світового духу. Р. тісно пов'язаний із розсудком, який спонукає до пізнання несвідомого, дає змогу уникнути софістики, містики, безуму.

Розуміння (нім. *Verstehen*, рос. *понимание*) — мислительний процес, спрямований на з'ясування істотних ознак, властивостей, зв'язків між предметами, явищами, подіями, виявлення їх змісту, образів, символів. Р. зумовлене соціально-історичними, культурними чинниками існування людини, реалізується через мову і мовлення, іноді — жести, міміку, символіку тощо. Належачи до інтелектуальної сфери, Р. використовує дані емпіричного досвіду, категорії образу та дії. У логіці Р. відносять до вихідних, позбавлених формального визначення понять, екзистенційний підхід вважає Р. з'ясуванням значень певного висловлення, інтенційний — їх запам'ятовуванням та користуванням ними. Р. є визначальною категорією герменевтики, тісно пов'язане з інтерпретацією. Тлумачиться як двобічний процес «збирання світу у слово» (Г.-Г. Гадамер), в якому один аспект неможливий без іншого; як міжособистісна специфіка спілкування, що потребує від кожного його учасника конгеніальності, тобто, за спостереженням Ф.-Д.-Е. Шлейєрмахера, «таланту пізнання іншої людини». Р. може здійснюватися безпосередньо, віч-на-віч, як в усному мовленні, але здебільшого відбувається на основі освоєння письмових текстів. Реалізоване у мові, Р. буває позарациональним, цілісним, відмінним від логічних операцій, не пов'язане з механічним поєднанням значень, «керване свого роду очікуванню сенсу». Найповніше Р. виражене в межах герменевтичного кола. Інтуїтивні осягнення пов'язують з інтерпретацією, без якої неможливі його існування та рационалізація. Однак мистецтво не обмежується таким горизонтом очікування, адже реципієнт, усвідомлюючи художню дійсність, «недвозначно зустрічається із самим собою», а, на переконання Г.-Г. Гадамера («Естетика і герменевтика», 1964), артистична мова стосується «інтимного саморозуміння всіх і кожного». Р., здійснюване через тлумачення, щоразу виявляється невичерпним, тому інтерпретатор повинен уникати остаточного висновку, безапеляційного присуду, адже, як зауважив Г.-Г. Гадамер, Р. «зникає, тільки людина впевнена, що їй геть усе відомо». Така позиція, вказуючи на природну обмеженість пізнавальних можливостей людини, підтверджує необхідність застосування різних аналітичних принципів і методологіч-

них настанов при осягненні художнього явища. І. Дзюба (стаття «Метод — це найперед розуміння»), виходячи з гадамерівської інтерпретації Р., дійшов висновку, що воно «вище і ширше за метод, що метод є функцією розуміння, а не навпаки».

Розфокусування — прийом у кінематографії, телебаченні, що полягає у виведенні об'єкта зображення з фокуса, кадру розмитості; використовується для переходу від одного кадру до іншого.

Розширення значення — збільшення семантичного обсягу слова в процесі історичного розвитку мови, яке відбувається на підставі перенесення назви за функцією, за подібністю ознак, за суміжністю, контрастністю тощо.

Рок-музика (англ. *rock*, від *rock-and-roll*, букв.: *розхитуватись і крутитися*) — напрям у музиці, що виник у середині 20-х ХХ ст. на півдні Англії. Назва походить від пісні «Rock around the Clock» (1954) Білла Лейлі, поширилася в Європі після гастролей у 1960 групі «Бітлз». Сучасна Р.-м. поєднує фольклорні елементи, електронні ефекти, енергійні ритми і своєрідну вокальну манеру.

Рокко (франц. *rococo*) — художній стиль 20—80-х ХVIII ст., що обстоював культ грації, шляхетності, вишуканого естетизму, супроводжувався поширенням серед творчої інтелігенції скептицизму та вільнодумства, відновленням традицій італійської *commedia dell'arte*. Р. вважалось наступником бароко, що втрачало на той час свої характерні ознаки, але, на відміну від бароко, тяжіло до інтимізації мистецтва, до мініатюрних, невибагливих форм, до примхливої декоративності, орнаментального фантазування, уникало контрастів, прагнути досягти гармонійної колористики та елегійної тональності. Започаткований напрям в архітектурі часів Людовіка XV (інтер'єри готелю Субіз у Парижі архітектора Ж. Бофрана, палаців Шарлоттенбурга та Потсдама архітектора Г. Кнобельсдорфа тощо), у малярстві (А. Ватто, Ф. Буше, Ван Лoo, П. Лонга та ін.), відображений у європейських виробах із фарфору, ювелірних прикрасах, зумовив появу менуету, соло на флейті та ін. Присутність Р. у літературі відзначали літературознавці початку ХХ ст. Е. Ерматінгер, Ф. Штріх. Найповніше цей стиль виявився у дегероїзованому художньому просторі французького письменства, тісно пов'язаного із салонною культурою, виповненого галантною грайливістю й «мудрістю» гедонізму. У літературі посилюється інтерес до анакроністичних, пасторальних мотивів, епіграм, чарівної казки, що поширювалась у паризьких салонах під впливом сюжетів збірника «Тисяча і одна ніч», до балету-феєрії («Влада Амура» Ф. О. Монкріфа). Вважається, що стильову тенденцію започаткували Г. де Шольє та Ш. О. Лафар, які своїми іронічними посланнями створювали прикрашений перифразами світ маскараду, сільського усамітнення, вина і кохання. Панівними жанрами стали еротична поема («Купання Зеліди» маркиза де Пеза), «Видовище солодких обіймів» П. Дюбюїссона, «Чотири години перевдягання панни» абата де Фавра тощо), віршові новели, або сонети (Ж. Б. Грекура, К. Ж. Дора, Ж. Б. Гресе). Популярними були галантний роман, фантасії графа де Буфлера, Луже де Курве. У ліриці зникає безживий «високий стиль» класицизму, з'являється легкість, миттєвість, увага до сучасних, ледь уловних переживань (Г. де Шольє, маркиз Ш. О. Лафар,

Е Д Парн, Н Леонар та ін) Поширюються застільні пісні, трайливі послання, епіталами, мадригали, сонети, рондо, романси Лише інколи у творах трапляється легковажне моралізування, як в «Омані серця й розуму» К П Кребійона Ознаки Р характеризують комічну поему «Орлеанська дива» Вольтера, ранній роман «Нескромні скарби» Д Дідро Естетика Р поширилася в італійський (П Ролл, К Фругоні, Метастазіо), німецький (Ф Гагедорн, Й-В-Л Глайм, Й-П Уц, Й-Н Гец), польський (Ф Заболоцький, Ю Шимановський, Ф Д Князьин, С Трембецький, Я Потоцький), угорський (Л Амде), дубровницький (І Джурджевич), російський (О Сумароков, Ю Нелединський-Мелецький, К Батюшков, ранній О Пушкін) літературах Тенденці Р простежують і в нових літературних періодах, зокрема у збірці «Галантні свята» (1869) П Верлена, у стилізованому циклі братів Гонкурів про звичай доби Людовика XV («Інтимні портрети», 1858, «Коханки Людовика XV», 1860), у ліриці представника срібного віку М Кузьміна (збірка «Куранти коханія» тощо В Україні цей стиль не був поширений, вплинув на різьблення, архітектуру (семіярусний іконостас Преображенської церкви у Великих Сорочинцях на Полтавщині, ліпний орнамент Івана Григоровича-Барського, що спроектував собор Різдва Богородиці у Козельці та надбрамну дзвіницю в Кирилівському монастирі), частково на поетичний доробок Григорія Сковороди

Рок-опера — музично-драматичний твір, основою якого є рок-музика, виник у 60-ті ХХ ст як різновид мюзиклу (США) Найвідомішими Р-о є «Ісус Христос — суперзірка» Л Вебера, «Стіна» групи «Пінк Флойд» тощо

Робла — розмір вірша середньовічної та сучасної поезії гінди, кожен верс якого складається з 24 матр (мор), розмежованих цезурою на одинадцяти-складні й тринадцятискладні півверси Р використана в доробку Сурдаса, Чанда Бардаі, Нандадаса, Бхікари Даса, С Панта

Роль (франц *rôle*, букв *перелк*, від лат *rotulus* *паперовий згорток*) — втілення актором у виставі персонажа драматичного твору, текст, виголошений цим актором Існують трагічні, комічні, драматичні Р, що можуть не збігатися з відповідними жанрами, поширюватися не лише у драматичному творі, а й у романі чи поезії Р може бути коронною (найкращою), вихідною, другорядною Р у фольклорних та літературних жанрах називають сукупність функцій, яку може виконувати один персонаж, або одну функцію, притаманну кільком персонажам Так, В Пропк виявив сім Р у чарівній казці лиходій, дарувальник, помічник, принцеса та її батько, відправник, герой, псевдогерой Е Суріо виокремив функції лева (орієнтовно тематичної сили, суб'єкта), сонця (представника бажаного об'єкта), землі (основи, через яку розгортається дія, суб'єкта), марса (опонента), баланса (арбітра, власника прекрасних речей, відправника), місяця (рятівника, помічника) Актантна модель А Ж Греймаса охоплювала Р суб'єкта, об'єкта, відправника, держувача, помічника, опонента Детальна типологія К Бремона передбачала протиставлення пацієнтів (жертви, держувача вигод) і агентів (впливові персонажі, модифікатори, підтримувачі) Ці класифікації спираються на досвід фольклору та сценічного мистецтва (традиції дав-

ногрецької трагедії, японського театру кабуки, італійської *commedia dell'arte*, українського вертепу)

Рольова лірика (нім *Rollenlyrik*) — ліричний наратив від першої, не тотожної з автором особи, який реалізується завдяки позатекстовим чинникам, може бути закладений у тексти як його іманентна властивість У Р л ліричне Я поета поступається перед іншим, умовним, притаманним певній доби або жанровій традиції персонажем Суб'єктом оповіді можуть бути пастух чи пастушка («Амарилліс» Теокрита, III ст до н е), мандрівник («Пісня мандрівника під час бурі» Й-В Гете, «Фарис» А Міцкевича) тощо Р л є і «жіноча лірика» Т Шевченка Найдавнішими зразками Р л вважаються оповідь від імені жінки («Скарга Дана») Симоніда Кеоського (VI—V ст до н е), «Героїди» Овідія, твори мінезингерів, а в новоєвропейській поезії — твори «Покинута дівчина» (1830) Е Мерке, «Я в світ долин ввійшла, як в ложку» (1907) О Блока За спостереженням О Вальцеля німецькі поети початку ХХ ст відтворювали почуття, «довірені ними юній дівчині, какаду, запряженим у колісницю коням, канарці і навіть шкільному портфелю» При цьому розмивалися жанрові межі Р л, яка набула формальних ознак, як у «Баладі про відро» І Драча

Роман (нім *Roman*, англ *romanse*, польсь *romans*, франц *roman*, від давньофранц *товидь романською мовою*) — великий за обсягом епічний твір, метанаратив, для якого характерне панорамне зображення дійсності, багатоплановість на фабульному та сюжетному рівнях розвитку конфліктних ліній, ускладнений хронотоп, полфонічна, часто уповільнена розповідь, супроводжувана художнім висвітленням актуальних проблем зовнішнього та внутрішнього світу Традиційне розуміння жанру потребує доповнення, адже Р вживається у різних значеннях, не піддається однозначному дефінюванню, іноді тлумачиться як великий твір, хоч існують мініромани (цикл «Маленькі романи» Г Ветерма, «Смерть — сестра моєї самотності» Галіни Тарасюк, «Льох» В Медведя) Англійське літературознавство застосовує поняття «Р» (*romans*), коли йдеться про античну та середньовічну прозу, і «новела» щодо сучасних наративів, розмежовуючи її на власне новелу (вигадану історію) та *story*, тобто правдиву історію Українські письменники ХІХ ст, зокрема І Нечуй-Левицький та Панас Мирний, часто вживали терміни «Р» та «повість» як синоніми Та й нині прозаїки не завжди дотримуються строгих жанрових рамок, вдаючись до авторських визначень, наприклад В Барка, який назвав власний твір «Жовтий князь» повістю Так само вчинив Ю Андрухович із твором «Рекреації» Дослідники літератури визначають Р переважно на підставі більшого від повісті обсягу, що може перерости у діалогію, трилогію, тетралогію, цикл На думку П Волинського («Основи теорії літератури Вступ до літературознавства», 1962), таке розуміння жанру видається поверховим, адже у Р «життя змальовується широко, життєвий шлях героїв зображується в їх взаємозв'язках, характери розвиваються багатогранно» Теоретичне осмислення жанру почалося на межі ХVІІ—ХVІІІ ст (П Юе та ін) Так, французи вживали поняття «оповідання романське» (*conte roman*) Згодом підмет (*conte*) відпав, а означення субстантивувалося У період Просвітництва, зокрема у Г Філдінга, епічні твори поступово набува-

ли вигляду розгорнутої нараці приватного життя, висвітлювали онтологічний та екзистенційний аспекти індивідуальної і громадської дійсності у розмаїтих її виявах, що розширювало можливості жанротворення. У цій прозі було охоплено значне коло характерів, обставин, подій, доль, деталей тощо, не використовуваних у такій кількості в інших прозових жанрах, інших родах літератури, розкрито сутність життя в його цілності. З'явився романічний персонаж із глибоким внутрішнім світом, надлений багаттяма суперечливими рисами та властивостями, зображений у стані руху, формування. На противагу герою епічної поеми з неподільністю окремого та загального він у кульмінаційний момент розвитку самосвідомості став носієм національних і суспільних ідеалів. На думку М. Бахтіна, особливості зображення характеру в Р полягає в тому, що суб'єкт втілений повною мірою у сподівану «соціально-історичну плоть», тому всевідний романіст, створюючи образ розповідача з притаманною йому широтою бачення світу і способу масштабної нараці, зазвичай висвітлює невідповідності долі свого героя довоколишньому світу, виявляє у ній різні ступені «людяного», нереалізовані і інтенції. Водночас надмір «людяного» вказує на особисті риси персонажа, його відносне відмежування від цілих систем, віднаходження власної моральної, інтелектуальної та духовної свободи в межах родини, замкнутої групи тощо, акцентує на його невдоволенні інертним конформізмом загалу, що зумовлює конфлікти та їх подолання, пошуки достеменних цінностей. Історія Р пов'язана з розкриттям становлення особистості тут-і-зараз, що сприяло виникненню жанру з притаманними йому ознаками незавершеності, бо йдеться про наратив сучасності з неминучими апеляціями до минулого чи майбутнього, про формування, переоцінювання, переосмислювання зображуваної дійсності. Це зумовлює розмаїття сюжетно-композиційних структур, відмінних за тематикою, обсягом, напруженням та динамікою драматизму, порядком чи способом розповіді (оповіді), принципами організації авторського мовлення, здебільшого зведеного до третьої особи, широтою охоплення життєвих явищ, глибоким розкриттям історії становлення характерів багатьох персонажів у складних формах життєвого процесу. Особливостями жанру є також розгалужена лінійність сюжету, що охоплює долі героїв, багатоголосся, великий обсяг Головними структурними елементами Р вважається нарація та творений нею уявний світ у просторі й часі, населений літературними героями, виповнений укладеними в сюжет подіями. Крім оповіді (виклад від першої особи) або розповіді (виклад від третьої особи), Р властиві пряма мова персонажів у вигляді діалогів, монологів, а також описи, авторські відступи. Співвідношення між цими елементами різні залежно від різновиду жанру, авторського стилю чи творчої манери письменника. Для класичного Р характерна авторська розповідь від третьої особи із застосуванням діалогу, внутрішнього монологу, іноді — опису. Спостерігається тенденція насичення сюжетних ліній інтригою, що відображає конфлікт особистості та довкілля, не завжди сягаючи очікуваної розв'язки, перетворюється на своєрідну «пружину» складного сюжетотворення і драматизації висвітлюваних подій. На підставі таких ознак Р відрізняється від меншої за

обсягом повісті, де композиційна цілісність досягнута завдяки єдності оповідного тону і головного героя. За будовою Р розмежовано на екстенсивний, відкритий діям персонажа («Дон-Кіхот» М. де Сервантеса), та інтенсивний, закритий, переважно зосереджений на його внутрішньому світі, психологічний («Невеличка драма» В. Підмогильного). Єдино кваліфікаційні жанрових різновидів немає. За тематикою Р поділяють на соціальні, соціально-побутові, родинно-побутові, історичні, воєнні, філософські, інтелектуальні, психологічні, сентиментальні, сатиричні, пригодницькі, детективні, документальні, автобіографічні, біографічні, жіночі, науково-фантастичні, еротичні, мариністичні, урбаністичні, утопічні, антиутопічні, виробничі та ін. Інколи їх вважають підвидами Р, класифікованими за змістовим принципом: наприклад, автобіографічний Р як різновид біографічного («Сад Гетсиманський» І. Багряного), Р на тему села — різновид соціального («Вир» Г. Тютюнника), родинний Р — різновид родинно-побутового («Сестри Рчинські» Ірини Вільде). За часом розгортання сюжету визначають історичний (тетралогія «Мазепа» Б. Лепкого), сучасний («День для прийдешнього» П. Загребельного), Р про майбутнє (фантастична проза Г. Веллса), хронологічний («Під знаком бід» А. Гудими). За синтетичною структурою виокремлено Р у віршах («Маруся Чурай» Ліни Костенко), притчу («Дім на горі» Вал. Шевчука), алегорію («Самотній вовк» В. Дрозда), памфлет, сагу (трилогія «Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі), фейлетон, Р-ящик (набір епізодів, як у «Культі» Любка Дереша), Р-рику («Кров мого сина» В. Міняйла), епистолярний («Памела» С. Річардсона), телероман. Іноді застосовують історично складені назви Р: античний, елліністичний, рицарський, крестийський, просвітницький, готичний, романтичний, вікторіанський, натуралістичний, модерністський, авангардистський тощо. Жодна з цих діахронічних чи синхронічних класифікацій не охоплює жанрові повноти Р, але дає змогу простежити еволюцію його різновидів, наприклад модифікацію рицарського Р у пригодницький та авантюрний. У сучасних Р інколи стилізовано інтертексти життєві («На полі смиренному» Вал. Шевчука), щоденники, проповіді, сповіді («Райський провулок» М. Стеблїни), фольклорних жанрів («Позичений чоловік» Є. Гуцала), кіномонтажу («Інтелігент» Л. Скрипника). Поширені Р із підтекстом, відкритий та позначений фабульною завершеністю, фантазмагоричний, «хімерний» («Зорі й оселедці», «На ясні зорі» В. Міняйла), полфункційний («Три листки за вікном» Вал. Шевчука), Р у новелах («Тронка» О. Гончара), Р з подвійною оптикою, Р ідеї та Р факту, Р подорожей («Без ґрунту» В. Домонтовича), виховання («Діти Чумацького шляху» Докі Гумєно), дізнання («Імтання» Євгені Кононенку), попередження («Рекреації» Ю. Андруховича), розважальний («Воццек» Ю. Іздрика), навіть Р без героя («Ярмарок суєти» В. Теккеря), Р без Р («Сандера Блака та його сімейка» Шолом Алейхема), Р пунктиром («Монахов, який відлітає» А. Бігова) тощо. За типом написання виокремлюють бальзаківський, тургенівський, фольклорівський, самчуківський Р. Така полфункціональність жанру зумовлена багатьма його структурними, стильовими, історичними чинниками. Існують і позародові форми, що не повністю відповідають властивостям романного епосу, однак вважаються невіддільними від нього нарис,

репортаж, література потоку свідомості, есе, фотороман. Кожному національному письменству властиві різні етапи зародження, формування та розвитку Р, елементарні форми якого з'являються вже за доби античності. Водночас жанр має ознаки, спільні для багатьох письменств. Їх висвітлив І Франко («Влада землі в сучасному романі»), розглядаючи такі етапи еволюції Р, як «древній грецький», «християнський», «лицарський», гумористичний («Дон Кіхот» М де Сервантеса), «плоско-гумористичний злодійський» та дидактично-сентиментальний, «подвійний тип роману — гумористичного, повного припод, і роману нудного, повчального» соціально-психологічний (реалістичний). У його статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» розкривалися особливості й психологічного Р. Незважаючи на неповноту, «типологія роману, здійснена Франком, перегукується з сучасними концепціями розвитку цього жанру, в яких йдеться про впливи античної прози на його становлення» (Ніна Бернадська, «Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція», 2004). Так, у буквальному творі «Дафніс і Хлоя» Лонга (II—III ст. до н. е.) пригодницькі аспекти поєднані з аналізом внутрішніх переживань, що пізніше розкриваються в авантюрній чи психологічній прозі. Сатиричні «Метаморфози, або Золотий висюк» Апулея, «Сатирикон» Петронія видаються ближчими до повісті. На думку Ф Грифцова, вони виникли з традицій риторики, які втратили прагматичну функцію. Особливу роль при цьому відіграли екфраза (опис зовнішнього явища) та етопея (опис внутрішнього явища). М Бахтін при висвітленні еволюції Р надавав першорядного значення сміховій культурі, фіксованій меніпповою сатирою, лукавським діалогам, в яких травестувалися народні міфи. У середньовіччі поняття «Р», на протизагу творам, написаним латиною, поширювалося на романськомовний епічний твір, присвячений долі окремого персонажа. Найчастіше таким жанром був невід'ємний від героїчного епосу лицарський Р, в якому перевага надавалася ідеалізованим почуттям («Ерек та Еніда», «Івейн, або Рицар лева» Кретьєна де Труа, «Парцифаль», «Леонгрін» Вольфрама фон Ешенбаха, «Смерть Артура» Томаса Мелорі), найповніше розкритим у «Романі про троянду» чи «Сказанні про Тристана та Ізольду». Водночас поширювалися компіляції, переспіви античних творів «Роман про Александра», «Роман про Фіви», «Роман про Трою», «Роман про Енея». Аналогічні процеси відбувалися і в східному письменстві, де популярними були написані середньоперською мовою «Діяння Аршина Папакана» (V—VI ст.) про любовні пригоди засновника династії Сасандів, «Абулс-наме», «Дараб-наме» (X—XIII ст.), зразки айяру, тобто крутийського Р, як-от «Самак Айяр», Р-казки (кісса) («Сейф-ул-мулюк», що містив фабулу «1001 ночі», «Бахрам та Гуландам», «Нушафарин» тощо), арабський лицарський Р «Діяння Антари». У китайській літературі на основі традиції усних оповідачів (шошудів) постала багатопланова проза («хангой сяшо») «Трицарство» (XVI ст.) Ло Гуан-чжуна, «Річні плеса» (XIV ст.) Ши Най-аня, анонімні «Квіти сливи у золотій вазі, або Цзин, пін, мей» (XVI ст.) та ін. Японське письменство запровадило перший у світовій літературі епічний Р під назвою «Гендзі-моногатари» (1004), написаний палацовою фрейлною Мураками Сікібу. Аналогічний жанр запроваджували й ін-

диські письменники, наприклад Дандіна («Походження десяти царенків»). Доба європейського Відродження з її індивідуалізмом, трактуванням людини як миру всіх речей активізувала романічне бачення особистості у «Декамероні» Дж. Боккаччо, в його психологічній повісті «Ф'яментга», а також у «Дон Кіхоті» М. де Сервантеса. Криза гуманістичного світосприйняття підготувала ґрунт для пасторального та преціозного Р, де культивувалася галантна любов, та побутово-авантюрного, крутийського Р («Життя Лассарильо із Торреса», 1554, «Франсіон» Ш. Сореля, 1623, «Сімпліссімус» Г.-Я.-К. Гримальсаузена, 1669, «Історія Жиль Бласа» А. Р. Лесажа 1715—35), мемуарної літератури (Б. Челліні, М. Монтень), що позначилася на творі «Робінзон Крузо» (1719) Д. Дефо. Таким чином пом'якшувалося невизнання класицистами Р як повноцінного жанру. Злиття тенденцій крутийського та психологічного наративів спостерігалося у творі «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско» (1731) просвітника А. Ф. Прево, родинно-побутові сюжети освоювали сентименталісти («Памела», «Клариса Гарло» С. Річардсона, «Сентиментальна подорож» Л. Стерна, «Лицар нашої доби» М. Карамзіна), обстоювання ідеї природної людини акцентувалося у концентричному в якому є доля героя. Жанр утверджується завдяки Г. Філдінгу («Історія Тома Джонса, найди»), Й.-В. Гете («Страждання молодого Вертера»), Г. Вільяндту («Про історичне у „Агатоні“»). Формуються його різновиди: готичний Р («Замок Оманто» Г. Волпола), Р з елементами сатири й пародії («Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта, «Історія пригод Джозефа Ендрюса та його приятеля Авраама Адамса» Г. Філдінга), виникають пов'язані ідейним задумом, сюжетом, персонажами діалог, тетралогі та цикли. Розвитку східного Р сприяли «Історія любовних пригод саїтної жінки» (1686) японського письменника Іхари Сайкаку, а в китайській літературі XVIII ст. — побутова сатира «Неофіційна історія конфуціанців» У Цзін-дзи, сімейна хроніка «Сон у червоній оселі» Цяо Сюе-ціня. Можливості Р були розкриті на теренах романтизму, передусім у доробку В. Скотта («Айвенго», «Роб Рой» тощо), Ф. Р. де Шатобріана, Е. П. де Сенанкура, Б. Константа, А. де Вьєна, Жорж Санд, В. Гюго, які висвітлювали багатогранність особистості. Вони розвинули історичний Р, що став перехідною ланкою від романтизму до реалізму. Реалізм виявився напрямом, найсприятливішим для Р, котрий набував багатопланової масштабності («Червоні і чорні» Стендаля), панорамності зображення людської долі (цикл «Людська комедія» О. де Бальзака), інтелектуального пафосу пізнання, посягнення зображеного, пошуки суспільних, індивідуальних, біологічних закономірностей приптанні творам Г. Флобера, Ч. Дікенса, В. М. Теккерея, Г. де Мопассана. Деякі з них ставали теоретиками Р, наприклад, О. де Бальзак, Г. де Мопассан та ін. Осмислювали концепції об'єктивного Р та чистого аналізу, Е. Золя обґрунтовував потребу експериментального Р. З'явилися синтетичні утворення на зразок Р у віршах «Святий Онеґін» О. Пушкіна. Водночас переосмислювався досвід XVIII ст., зокрема концентричного Р, до якого звертався М. Лермонтов при змалюванні «зайвої людини» («Герой нашого часу») і Тургенєв, Ф. Достоевський, Л. Толстой виповнювали метанаративи діалектикою духу, антиноміями буття, пекучими питан-

нями дійсності, представляючи особистість, невіддільну від соціуму, нації, людства, співвідносили її з доквіллями Конфлікт людини, зокрема «маленької», часто з роздвоєною душею, і світу нерідко мав трагічний відтінок, але не зводився до безнадії потребував глибокого осмислення Наратор у своїй класичній формі, сформований реалістичним Р, видається всевидним, авторитарним творцем уявного, концептуалізованого ним світу, схильним верховодити персонажами, формувати їх, замикати в остаточних рамках своєї інтерпретації та оцінки Це ускладнює сприйняття таких творців, змушує читача долати знаковий поріг, що відмежовує його від автора, аби відтворити художню цілісність тексту, увійти у запропоноване романістом комунікативне поле Поступово до магістрального напрямку світової романістики входить творчість китайців Мао Дуня, Лао Ше, Ба Цзиня, японців Такадзави Бакина, Дзіппеней Ікку, Сіктейя Самби та ін У Р ХХ ст з'являється відмінний тип розповідача, схильного до діалогізму з іншими свідомостями, зорієнтований на традицію від Ф Рабле, М де Сервантеса, Г-Я-К Гриммельсгаузену до «Братів Карамазових» Ф Достоевського В українській літературі елементи діалогічності, поліфонії наявні у «Пережесних стежках» І Франка Розповідь визначає і сюжетну схему Р від найпростішої, епізодичної, властивої переважно повісті, оповідання, до складної, розгорнутої, характерної для прозового твору з багатолінійним сюжетом Якщо в Р ХVIII—ХІХ ст сюжет відповідав хронологічному й логічному розгортанню подій, то у ХХ ст він вживається з порушеною причинно-часовою послідовністю, зі зміщенням хронологічного та логічного перебігу зображення творчість А Франса, Г Веллса, Т Манна, Г Манна, М Андерсена-Неске, Ш О'Кейсі, Р Мартен дю Гара, Дж Голсуорсі, Р Олдингтона, А Моравія, Р Тагора, Ф С Фіцджеральда, Е Хемінгуей, Ч П Сноу, Анні Зегерс, Я Івашкевича, Г Беля, Дж Алдайка, Ж Амаду, Акутагави Рюноске та ін Усталеної манери письма дотримувалися Р Роллан, М Горький, М Шолохов, В Фолкнер, У Самчук та ін Поеднання цих двох тенденцій зафіксував Т Манн («Мистецтво роману»), беручи до уваги безкінечне «вічно гомерівське начало», якому відомий весь світ, та виповнений чуттям сердечності дух іронії, «погляд з верховин свободи, спокою та об'єктивності, не потьмарений жодним моралізаторством» Радикальне оновлення жанру відбулося у модерністських творах Дж Джойса, Ф Кафки, Ж П Сартра, А Камю, Р Музля, Кобо Абе, представників «нового роману» (А Роб-Грійє, Наталі Саррот, К Сімон, М Бютор), які, не сприймаючи класичної композиції, традиційних наративів, цілністю образної системи, вдавалися до притаманної модернізму та авангардизму трансформації будови Р, вивільняли його від зовнішнього драматизму, занурювалися у несвідому стихію безсюжетної розповіді, часто використовуючи засоби потоку свідомості, вдавалися до деепзації («Обличчя Жар-птиці Уривки незавершеного антироману» А Кротової), до прийомів тексту в тексті («Без ґрунту» В Домонтовича, «Собор» О Гончара), до застосування есе («Щоденний жезл» Є Пашковського), формували наратив автора, а не героя, який часто здається антигероєм («Назvu себе Гантенбайн» М Фрша, «Людина-коробка» Кобо Абе) В Україні Р з'явився пізніше, ніж в інших країнах Європи, що було зумовлено несприятливою куль-

турно-політичною ситуацією Спочатку українські Р писали російською мовою «Пан Халаявський» Г Квіткі-Оснoв'яненка, «Чайковський» Є Гребінки, «Михайло Чарнишенко» П Кулшша Першим Р українською мовою вважається «Чорна рада» (1957) П Кулшша, перероблений із попереднього російськомовного варіанта (1846) Твір був полемічним, спрямованим проти поширення серед романтиків вальтерскоттівської традиції, притаманної повісті «Тарас Бульба» М Гоголя Епчне відтворення конкретно-історичної доби, що мало документальну основу (Чорна рада 1663), і історичної та художньої істини П Кулшш протиставляв суб'єктивному осмисленню козацького минулого За спостереженням А Гуляка («Становлення українського історичного роману», 1997), притаманна твору внутрішня єдність життєвої та художньої правди була вперше запроваджена в тогочасному історичному метанаративі Р у рідичці реалізму розвинули А Свидницький («Люборацьки»), І Нечуй-Левицький («Хмари»), Панас Мирний («Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), «Повія»), І Франко («Лель і Польель», «Пережесні стежки», «Основи суспільності»), які називали свої соціально-психологічні твори повістями Часто їхні Р зазнавали цензурних утисків царської Росії, друкувалися або у спотвореному вигляді, як-от «Люборацьки» А Свидницького (1886, видання з дотриманням вимог авторської волі з'явилося в 1901), або за межами України (Р «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, що вийшов друком у Женеви в 1880) Прозаики писали й історичні Р, що розгалужувалися на такі різновиди, як дидактично-моралізаторський («Князь Єремія Вишневецький», «Гетьман Іван Виговський» І Нечуя-Левицького) та романтично-пригодницький («Молодість Мазепи», «Руна» М Старицького) Обґрунтування появи різних типів жанру здійснювали І Білик, В Горленко, М Дашкевич та ін В Горленко зробив спробу дефініювати поняття «Р», вбачаючи у ньому «найдосякательшу, найзахопливішу форму поезії», що стає картинною «сучасного життя, з'ясовує його сенс, освітлює суспільні типи і майбутньому історика дає найбагатший, найживіший матеріал для вивчення певного історичного моменту» Розробка цілісної теорії Р належить І Франку, який, за спостереженням Т Пастуха («Романи Івана Франка», 1998), вимагав дотримання семи ознак зображення впливу суспільства на особистість, і навпаки, поєднання мікроскопічного бачення романіста з масштабним, зображення сучасності, аналітичне проникнення в сутність та генезу зображуваних явищ, стильова поліфонія персонажів, зображення пересічних героїв, профетичні якості автора Франків Р, що став «універсальною формою для змалювання життя людей у всій його глибині й багатогранності, набув ознак своєрідної енциклопедії національного буття народу», залишався, на думку М Ткачука («Жанрова структура романів Івана Франка /Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції/, 1996), відкритою системою синтетичного жанру Еволюція українського Р пов'язана з творчістю українських письменників ХХ ст Ольги Кобилянської («Через кладку»), А Кримського («Андрий Лаговський»), В Винниченка («Чесність з собою», «По-свій», «Божки», «Сонячна машина») У середині 20-х ХХ ст визначальним ставав модерністський експериментальний Р, схильний до жанрової «від-

критості», «здатності до будь-яких модифікацій» (Олена Журенко), репрезентований творами М Хвильового («Вальдшнепи»), А Головка («Бур'ян»), О Слсаренка («Чорний Ангел»), В Підмогильного («Місто», «Невеличка драма»), Є Плужника («Недуга»), Д Бузька («Голяндія»), М Івченка («Робітні люди»), В Домонтовича («Доктор Серафікус»), А Любченка («Вертеп»), Г Шкурупя («Двері в день»), «Жанна-батальйонерка»), Ю Яновського («Майстер корабля», «Чотири шаблі», «Вершники»), Ю Смолича («Останній Ейджевуд», «Прекрасні катастрофи») та ін Він орієнтувався на інтелектуального читача з виробленим смаком, приваблював його своїм естетизмом, «запахом слова» (М Хвильовий), філософським дискурсом, металітературними утвореннями на зразок «роману про роман» тощо Переваги надавалися автору як творчею підтексту, який «лишає бажанний ключ для творчого текстуального декодування відповідно до правил і законів гри», залучаючи читацьку аудиторію до пошуків закоданованого сенсу, «Інформаційної солідарності» (Оксана Боярчук, «Експериментальна проза 20-х років ХХ століття жанрово-стильові модифікації», 2003) Як вважає Віра Агеева («Романний експеримент Юрія Яновського»), це вже була не література для «народу» чи «інтелігенції», а «література для читача» Експериментальний Р мав низку означень, які доповнювали одне одного (філософський, екзистенційний, урбаністичний, любовний), серед них пріоритету надавали інтелектуальному Р, що руйнував межі між наукою та літературою Прозаїки, «ховаючись за іронічним, скептичним тоном, використовуючи приховані цитати, алюзії», спромоглися «висловлюватися про сучасний стан речей, полемізувати на філософські, культурні, наукові речі, вголос промовляти примовчуване офіційною цензурою», окреслили нового персонажа — ученого-самітника, що був продуктом міської культури, чи ірраціонального дивака (Наталія Мариненко, «Інтелектуальна проза В Петрова жанрово-стильові особливості», 2005) Поряд із такими творами існували Р, в яких оновлювалася традиційна реалістична розповідь («Бур'ян» А Головка, «Волинь», «Ост» У Самчука, «Кров людська — не водиця», «Хліб і сіль», «Дума про тебє» М Стельмаха, «Вир» Г Тютюнника, «Дикий мед» Л Первовайського, «Полтва» Р Андрияшика, «Вовча ферма» В Яворівського), виявлялися романтико-поетичні («Людина бжить над прірвою» І Багряного, «Людина і зброя», «Циклон» О Гончара) або експресіоністські («Старший боярин», «План до двору», «Ротонда душогубців» Т Осмачки) ознаки, документально-хронікальна основа («Сад Гетсманський» І Багряного, «Жовтий князь» В Барки) Розвивався історичний Р («Людолови» Зінаїди Тулуб, «Qued est Veritas?» Наталени Королеви, «Диво», «Первоміст», «Євпраксія», «Роксолана», «Я, Богдан» П Загребельного, «Мальви» Р Іваничука, «Меч Арея» І Блика тощо Оновлення жанру спостерігалось в «хімерній прозі» О Ільченка («Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і Чужа Молодиця»), В Земляка («Лебедина зграя», «Зелені млини»), у полістильових творах Вал Шевчука («Дім на горі», «Око прірви» тощо), в яких наявна небарокова доміанта Поступово утверджується постмодерністський Р («Герострати» Емми Андєвської, «Перверзія» Ю Андруховича, «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко, «Щоденний жезл» Є Пашковського, «Кров по

соломи» В Медведя, «Love story» С Процька, «Мальва Ланда» Ю Винничука, «Пафос» В Єшкілева тощо Іхні твори належать до постсучасного літературного напряму, однак різною мірою відповідають вимогам постмодернізму Творчість цих письменників спростує версію про зникнення метанаративів, тобто Р, із літературного простору на межі ХХ—ХХІ ст

Роман виховання — жанровий різновид роману, присвячений проблемі формування особистості, містить, крім дидактичних настанов, елементи крутіського, пригодницького, соціально-психологічного, філософського, сатиричного тощо нарративу Відомий здавен (Біблія, Веди, Авеста, Коран, а також давньоєгипетські «Повчання Птахотепа», шумерський епос про Гільгамеша, «Кіропеди» Ксенофонта та ін) За доби середньовіччя виховання передбачало оволодіння сімома вільними мистецтвами, які узгоджувалися з духовними подвигами чернецтва, з кодексом лицарської честі, з куртуазним ідеалом На Сході, зокрема у Японії, культивувалися засади самурая, «шлях воїна» (бусидо) Представники Відродження у Р в висували настанову вільного наслідування природи та здорового глузду Так, гаслом Телемського монастиря («Гаргантюа і Пантагрюель» Ф Рабле) було «Роби, що хочеш!» Натомість класицисти у творах підпорядковували індивідуальність державним інтересам, розвивали ідею виховання ідеального державця («Пригоди Телемака» Ф Фенелона) На противагу таким тенденціям пикарескний роман порушував питання самоствердження особистості залежно від обставин («Кульгавий біс» В де Гевари, «Сімпліссіmus» Г-Я-К Гриммельстаузена) Особливу роль проблемі формування людини відводили просвітники, зокрема Дж Локк («Досвід про людський розум») порівнював людську душу з чистою дошкою, на якій можна написати будь-який текст З'являються педагогічні праці І Г Песталоцці, Ж Ж Руссо З-поміж творів, які нагадували художнє інструкції з виховання, траплялися вартісні художні наративи «Історія Тома Джонса, найди» Г Філдінга, «Агатон» К-М Виланда, «Життя та роздуми Трістрама Шенді» ЛІ Стерна, «Юлія, або Нова Елоїза» Ж Ж Руссо, діалог «Молоді літа Вільгельма Мейстера» Й-В Гете та ін Зазвичай у них висвітлювалося життя персонажа від народження до смерті, домінував біографічний час, адекватний реальному, характер людини, висвітлюваний на різних етапах становлення, став основою сюжетотворення («Марія» У Самчука) М Бахтін визнає такі різновиди Р в, як циклічний (від дитинства до старості персонажа), біографічний чи автобіографічний, дидактико-педагогічний, що має практичне спрямування, складний Особливе напруження в Р в видчуте, коли персонаж перебуває на зламі двох епох, як у романі У Самчука «Волинь» У таких творах актуалізується тема батьків і дітей, може бути обраний фрагмент життєвого шляху людини («Тарасові шляхи» Оксани Іваненко, «В степу безкрам за Уралом» Зінаїди Тулуб, де зображено долю Т Шевченка у дитинстві і в засланні) Д Затонський визначив два типи Р в романі кар'єри («Любий друг» Г де Мопассана, «Місто» В Підмогильного) та позитивної еволюції героя («Левід Коперфілд», «Великі сподівання» Ч Діккенса, «Дити Чумацького шляху» Докі Гуменної) У цих творах акцентують на персонажі, спрямованому на високий ідеал чи перейнятому честолюбними намірами

Роман жаків — див.: **Готичний роман**.

Роман із ключем (нім. *Schlüsselroman*, англ. *key novel*, франц. *roman-à-clef*, польс. *powieść z kluzem*) — роман, у якому персонажу відповідає конкретний прототип у житті, часто видатний національний герой, політичний діяч, митець, наприклад тетралогія «Мазепа» Б. Лепкого. Іноді у таких творах беруть за основу життєві події, інтертексти тощо.

Роман із продовженням (нім. *Fortsetzungsroman*, англ. *serialized novel*, франц. *roman-feuilleton*, польс. *powieść w odcincach*) — роман, друкований у періодичних виданнях, публікації тексту якого продовжуються у кількох числах підряд. Така форма представлення запроваджена в другій половині XIX ст. (твори Е. Сю, Е. Золя, Б. Пруса, Г. Сенкевича та ін.). Принцип Р. із п. використаний і при публікуванні значних за обсягом романів-дилогій, трилогій, епопей, як-от «Зорі й оселедці», «На ясні зорі» В. Міняйла чи «Ost» У. Самчука.

Роман подорожей (нім. *Reiseroman*, англ. *travel book*, франц. *roman de voyage*, польс. *powieść podróżnicza*, рос. *роман о путешествии*) — різновид пригодницького чи сенсаційного романів, сюжет якого побудований на розповіді про подорож («Острів скарбів» Р. Л. Стівенсона або «За 80 днів навколо світу» Ж. Верна. Засновниками жанру вважаються Д. Дефо («Пригоди Робінзона Крузо») та Дж. Свіфт («Мандри Гуллівера»), хоч елементи його з'явилися значно раніше, починаючи з «Одіссеї» Гомера, «Енеїди» Вергілія. Інколи Р. п. розбудовується на основі драматичних і трагічних подій, наприклад «Прапорносці» О. Гончара.

«Роман про Ліса» (франц. *Roman de Renart*) — сатирична пам'ятка міської писемності середньовіччя, сформована на основі народного епосу про тварин, об'єднаного у циклічну поему «Isegrim's Nôt» (прибл. 1170), записану мандрівним поетом з Ельзасу Генріхом Гліхезером (Ліцемером), який назвав спритного Ліса християнським іменем Райнгард. У французькій транскрипції воно звучало як Ренар. Так само німецька назва вовка Ізенгрім набула французької форми — Ізенгрін. Це один герой пам'ятки — півень Шантеклер — наявний не лише в німецькому і французькому варіантах, а й в англійському тваринному епосі та в одному з епізодів «Кентерберійських оповідей» Дж. Чосера. Генріх Гліхезер використав також греко-латинську версію «Втечі невіляника» («Ecbassis cartivi», прибл. 940) про теля, яке, вирвавшись зі стайні, потрапило до вовка, та поеми «Ізенгрім» (1150) вченого фландрійського латинника Ніварда із Гента, що була переробкою байки Езопа про лікування хворого лева за допомогою шкіри, зідраної з вовка. Згодом з'явилися нові варіанти твору, наприклад «Коронування Ренара» (1250) нідерландського поета Віллема, через п'ятдесят років — анонімний «Ренардус» тощо. Твір, переписуваний в різні часи, не цілісний, має загальний обсяг до чотирьох томів (прибл. 50 000 віршових рядків). Близький до фавльо, написаний двовіршами, «Р. п. Л.» містить двадцять сім розділів (гілок), об'єднаних темою змагань мудрого, хитрого Ліса-Ренара із дурнуватим Вовком-Ізенгріном. Твір не тільки викривав вади героїв, а й орієнтувався на інтелектуальну розвагу, комічний маскарадний ефект сміхової культури, давши поштовх до появи аналогічних творів тваринного епо-

су, розвитку трикстеріади. «Р. п. Л.» став інтертекстуальною основою поеми «Райнеке Лис» Й.-В. Гете, написаної гекзаметром. І. Франко з урахуванням досвіду попередників створив казку «Лис Микита» (1890), застосувавши шестистопний хорей. Вона складалася з дванадцяти пісень, мала п'ять видань за життя автора, який спромігся, за його словами, «дійсно присвоїти цей твір нашому народові». Головний герой поеми, не втрачаючи ознак пройдисвіта і трикстера, постає гайдамакою, наділений характером, властивим українцю.

Роман про митців (нім. *Künstlerroman*, англ. *novel concerning an artist*, франц. *roman au sujet d'un artiste*, польс. *powieść o artyście*, рос. *роман о деятелях искусства*) — романи, присвячені творчій та життєвій долі письменників, малярів, музик, акторів («Місто» В. Підмогильного, «Майстер корабля» Ю. Яновського, другий розділ роману «Діти Чумацького шляху» Докії Гуменної). Жанр започаткований у річищі німецького преромантизму («Молоді літа Вільгельма Мейстера» Й.-В. Гете), реалізований письменниками романтизму, реалізму й модернізму.

«Роман про Троянду» (франц. *Roman de la Rose*) — пам'ятка середньовічної французької писемності, першу частину якої (4058 версів) написав Гільом де Лорріс (1230), який дотримувався традиції Кретьена де Труа та Марії Французької. У ній ідеться про алегоричний сон, що привидівся автору в його юні літа, виповнений персоніфікованими гріхами та чеснотами, перейнятий любов'ю до Троянди, яка втілювала ідеал жіночності та божественної благодаті, поєднувала куртуазну символіку із християнською, навіть античною (алюзії на «Мистецтво кохання» Овідія):

[...] В руці, прекрасна, мов весна,
Тримала смолоскип вона.
І той вогонь, що з нього бив,
Разив мерзенних ворогів.
«Добрідень! — мовила вона, —
Мені упертість ця смішна.
Чому такому юнаку
Ти долю провівшив гірку?
Хай раз єдиний на віку
Троянду поцілує він
І все життя, аж до сивин,
Він згадуватиме цю мить
Й заради згадки буде жить [...]»

(переклад В. Коптілова).

Після смерті Гільома де Лорріса поему продовжив учений чернець Жан де Мен, відомий як Жан Клопінель (1277), який дописав 18 000 версів. На відміну від свого попередника він менше цікавився лицарськими мотивами, виявляв схильність до сатири, розглядав природу як єдине джерело речей, заперечував чернецтво. В алегоричній формі у поемі переглянуті куртуазні та філософські погляди того часу, наведені думки античних і середньовічних мислителів, міркування щодо розуму і життя, щодо Євангелія, полеміки про жінок, апологетизування вільної любові, використаний прийом сатири. Збереглося понад триста списків пам'ятки, яку часто зіставляли із «Божественною комедією» Данте Аліґ'єрі. У німецькій літературі вона мала свій відповідник — нині забуту поему «Замок кохання».

Роман у віршах (франц. *roman*, від старофранц. *romans* оповідь романською мовою, і лат. *versus* поетор, поворот) — синтетичний ліро-епічний жанр, в якому ліризований наратив розгортається у певній віршовій формі. Започаткований за доби середньовіччя в анонімному творі «Флуарі Бланшефлер», а також візантійськими поетами XII ст. Теодором Продромом («Роданфа і Доскль»), Никітою Євгенаном («Повість про Дроселю та Харікла»). Жанр розвинувся за доби романтизму «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона, «Пан Тадеуш» А. Міцкевича, «Євгеній Онегін» О. Пушкіна тощо. Головною вимогою Р у є наявність образу автора, іноді поєднаного з головним персонажем. Цей наратив зумовлює специфіку ліричного жанру, збагаченого епічними характеристиками. Такі твори близькі до поеми, відрізняються від неї розгорткою композицією. Значна варіативність зображально-виражальних можливостей жанру привертала увагу поетів «Спекторський» Б. Пастернака, «Симон-музика» Якуба Коласа, «Пісн-фантази» Дж. Беррімена, «Скелька» І. Багряного, «Марина» М. Рильського, «Молодість Брата» Л. Первомайського, «Океан», «Для сонця шестикрилий» В. Барки, «Полська трилогія» О. Підсухи, «Слов'янський острів» Л. Горлача, «Маруся Чурай», «Берестечко» Ліни Костенко, «Сповідь Мазепи» А. Гудими.

Роман у листях (нім. *Briefroman*, англ. *epistolary novel*, франц. *roman de lettres*, роман епістоляр, польськ. *powieść w listach*, рос. роман в письмах) — різновид роману, поширений на межі XVIII—XIX ст., основою якого були епістолярні наративи героїв. До цього жанру належать твори С. Річардсона («Памела», «Історія кавалера де Тріє і Кларіса Гарло»), Й.-В. Гете («Страждання молодого Вертера») та ін. Листування у них набуло системного вигляду, відповідного композиційним вимогам епічних жанрів. Крім цього, у творах застосовувалися драматичні елементи, що позначалися на фабулі, зумовлювали аналітичні та рефлексивні тенденції Р у ліризованій формі. У період сентименталізму, романтизму («Листи Ельжбети Ржечицької» К. Танської-Гофманової), натуралізму («Фелька» І. Денбровського). У XX ст. така форма з'являється епізодично, наприклад «Слово і діло» Т. Парницького.

Роман у новелах (франц. *roman*, від старофранц. *romans* оповідь романською мовою, і італ. *novella*, від лат. *novellus* новітній) — різновид роману, який не має цілісної композиції, складається з кількох автономних новел, об'єднаних спільною ідеєю або темою, які розкриваються під різними кутами зору. Українськими письменниками, які творили у цьому жанрі, були А. Любченко («Вертеп»), Ю. Яновський («Чотири шаблі», «Вершники»), О. Гончар («Тронка»).

Роман-епопея (франц. *roman*, від старофранц. *romans* оповідь романською мовою, і грец. *epoioia*, від *epoieō* творити) — синтетичний метанаратив, що поєднує ознаки роману та епопеї. Поняття запровадив О. Чичерін. На його думку, епопея зумовлена художнім осягненням переломних моментів національної історії, масштабних проблем, що постають перед нею. Проте йдеться не лише про всеохопну тематику, а й про потребу «осягати неосягнене», характерне для дійсності, що переживає гострий конфлікт епох, відхід старих форм повсякденного життя та появу нових. У такому разі першорядного значення

набуває ідея випробування «романного» світу «епічним», сучасної історії — міфологізованого пам'яття, що позначається на композиційному мисленні, в основі якого покладена антитеза Р-е. виявляє схильність до легендаризації світобудови, що іноді асоціюється із «золотим віком», сприймається як національна утопія минулого, відмежована від історичного хронотопу. Центральним жанровим чинником вважається образ деперсоналізованого автора, здатного дистанціюватися від зображуваного, виробити об'єктивний наратив з неквапливим ритмом розповіді. До жанру Р-е можна віднести твори «Дон Кіхот» М. де Сервантеса, «Людська комедія» О. де Бальзака, «Війна і мир» Л. Толстого, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, «Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі, «У пошуках втраченого часу» М. Пруста, «Волинь» У. Самчука тощо.

Романето (італ. *romanetto* малий роман) — жанр гостросюжетних, середніх за обсягом епічних творів (між великою новелою та малим романом) з елементами фантастики, таємничості. Чеський прозаїк Я. Арбес назвав Р свій твір «Святий Ксаверій» (1873).

Романізація — зміна структурних властивостей жанрів, послаблення їх канонізованості, пов'язана з розвитком роману, притаманна письменству в період із середини XVIII—XX ст. В українській літературі розвивається у другій половині XIX ст. Поняття запровадив М. Бахтін у праці «Питання літератури й естетики».

Романізована біографія (франц. *roman*, грец. *bios* життя, *graphō* пишу) — прозовий твір, в якому документальні матеріали життя прототипа доповнені художньою вигадкою, домислом, іноді навіть мистифікованими елементами. Такими, зокрема, вважають твори «Романи Кулша» та «Аліна й Костомаров» В. Петрова (Домонтовича). Р б постає різновидом (піджанром) експериментальної прози, зокрема любовного роману (Оксана Боярчук), інтелектуальної прози (Тетяна Белімова, Наталя Мариненко). До такого типу творів звертаються і сучасні письменники, зокрема Ю. Андрухович, який у «Дванадцяти обручах» мистифікував постать Б.-І. Антоніча.

Романна біографія (франц. *roman*, грец. *bios* життя, *graphō* пишу) — наративний жанр, застосований А. Моруа («Прометей, або Життя Бальзака»), який не допускав у своїх творах вигадки.

Роман-репортаж (нім. *Reportageroman*, англ. *documentary novel*, франц. *roman-reportage*, польськ. *powieść reportażowa*) — синкретичний роман, в якому художній дискурс поєднується з документальним, переважає відтворення конкретно-історичних фактів, явищ сучасності, актуальних проблем. Героями таких наративів часто є реальні особи, введені у контекст твору.

Роман-ріка (франц. *roman-fleuve*) — низка романів, кожен з яких, будучи самостійним твором, пов'язаний з іншими спільною долею героїв та фабулою. «Людська комедія» О. де Бальзака, двадцяти томні «Рюгон-Маккари» Е. Золя, сорокашеститомні «Національні епізоди» П. Гальдоса, видання «Жан-Крістоф», «Зачарована душа» Р. Роллана, «У пошуках втраченого часу» М. Пруста, «Життя і пригоди Салавена», «Хроніка родини Паск'є» Ж. Дюамеля, «Чужі та брати» Ч. Сноу тощо. До цього жанрового різновиду можна віднести й менші за обсягом твори, як-от

«Сага про Форсайтів» Дж Голсуорсі, «Родина Тибальтів» Р Мартіна дю Гара і т п В українській літературі Р-р вважають такі твори, як «Мазепа» Б Лепкого, «Ost» У Самчука та ін

Романс (франц *romance*, від *roman* романський) — невеликий за обсягом вірш любовного змісту, призначений для сольного співу з інструментальним акомпанементом Ці пісні виконували мандрівні співаки-оповідачі (хуглари), граючи на гітарі Р, на протигагу пісням латиною, називали пісні народною, романською, мовою в Іспанії, спочатку перейняли мавританськими мотивами та пафосом реконкісти, тобто боротьби проти маврів Чіткіми жанрових ознак у Р не вироблено Тому І Качуровський («Генерика й архітектонка», 2005) вдається до такого визначення «Романс — це композиція з невизначеної кількості віршів, чи то ліричних, чи то епічних, в тональності від простої і фамільярної до піднесеної й величної» Написані восьми складником з єдиним окситонним чи парокситонним асонансом, вони мали яскраво драматичну фабулу, чим відрізнялися від близьких до них шотландських балад Цю традицію продовжили романтики, беручи Р за основу для героїчних поем (кантарес де хеста) З'явилось кілька типів жанру з відповідними циклами давні Р, складені в XV—XVI ст, означені біблійними та греко-римськими інтертекстами, виповнені ідеями боротьби, динамічні, різкі у судженнях, ранні Р (друга половина XVI ст), літературно оброблені, спрямовані на заповнення прогалин у циклах, що іноді зумовлювало появу містифікацій, нові, або артистичні, Р (XVI—XVII ст), до творення яких долучилися Л Ф де Вега Карпійо, Луїс де Гонгора-і-Арготе, Ф Кеведо-і-Вільєгас (їхній досвід у XX ст використав і поглибив Ф Гарсія Лорка, створивши збірку «Циганський романсеро», 1928), простолюди, фольклорні Р Виокремлюють історичні Р («Пісня про мого Сіда»), присвячені останньому періоду реконкісти XIV—XV ст, мавританські (прикордонні), що відобразили арабську ментальність («Батько мій походить з Ронди, моя мати з Антекери»), романчні та любовні («Романс про скит Святого Симона»), іноді означені переживаннями або вірністю, або зради з неминучим покаранням Наприклад, у «Романсі про Білосніжку» йдеться про сеньйору, яка перебула ніч із мандрівним графом, коли її чоловік загаявся на полюванні, усвідомивши свою провину, жінка просить «Візьми, графе, того списа, / Списом тям мене забий, / Бо таку смерть / добрий пане, / Заслужила я собі» Такі твори вплинули на каролінзькі та бретонські лицарські цикли Привертають увагу серафдійські Р (серафдими розмовляли по-іспанськи, але мали відмінні звичаї), зокрема про дівчину-воївницю, яка мусила йти у бій, тому що в родині не було синів

Вже у битвах і походах
Проминуло шквйвний,
Як у неї серед бою
Спала шапка з голови
Що повім тобі я, мамо,
Нині сталося мені
Була дівчина у війську,
А не хлопець войовник

(переклад І Качуровського)

І Качуровський припускає, що на такі Р вплинула повість про Мулань — пам'ятка китайської писем-

ності VI ст (Ланська династія), з якою нібито були обізнані араби Однак аналогічні фабули трапляються і в українському фольклорі, зокрема на Житомирщині та Волині записано пісню про «дівоче військо», про жінок-воївниць Очевидно, це пов'язано з самозародженням сюжетів Зібрання Р називали романсеро За аналогією поняття поширилось і на пісні інших країн (у Франції — жанр шансоню, зміненого поняттям *melodie*, в Англії — зонг, у Німеччині — *Lied*, просто пісня, та ін) Р з еротичними мотивами й любовною тематикою поступово витискав народні пісні й мадригали на маргінесі музичної культури Йдеться передусім про ліричний строфічний твір із версами середньої довжини (у найдавніших варіантах — чотирнадцятикладник із цезурою після сьомого складу, як у творі «Граф Арнальдос»), в якому розкриваються індивідуальні сердечні переживання ліричного суб'єкта, фіксуються нюанси його настрою Одноманітність інтонаційно-мелодичних прийомів зумовила визначення Б Ейхенбаумом особливої романсної форми наспівного вірша Популярними були твори Ш Мильвуа, Е Парні, А Міцкевича, Ф Прешерна та ін П Верлен назвав свою збірку «Романси без слів» (1874) У російській поезії XIX ст Р розвивався як пісня літературного походження («Бажання» В Жуковського, «Під вечір, в осінню негоду» О Пушкіна, «Зневіра» Є Баратинського, названа автором елегією, тощо), його поширенню сприяли й українські поети («Очі чорні» Є Гребінка) У цьому жанрі творили представники Харківської школи романтиків, зокрема «Дивлюсь я на небо та й думку гадаю» (М Петренка, музика Вл Заремби) З'явилось багато Р на слова Т Шевченка («Нащо мені чорні брови» (музика М Маркевича), «Дума» (музика Б Підгорецького), «Ой маю, маю я оченята» (музика Б Сокальського), до 30 музичних творів на слова поета написав В Заремба Ф Глинка створив Р за поезіями В Забіли («Гуде вітер вельми в полі», «Не щибечи, соловейку»), М Лисенко — за віршами Т Шевченка («Ой, одна я, одна, як билиночка в полі»), І Франка («Місяцю-князю», «Розвійтеся з вітром» тощо), Г Гейне (чотирнадцять пісень у перекладі українських поетів) та ін На межі XIX—XX ст Р поширився в українській ліриці (Леся Українка, А Кримський, М Орест та ін) Так, у поетичній спадщині С Черкасенка віднаходять чимало Р («К Квій», «Ви не забули», «Не проклинай», «З квіток рожевих», «Хвилини щастя» та ін) Часто такі твори сприймалися як народні, мали розвинуту подієвість балади ліро-епічного характеру, зверталися безпосередньо до слухача, часто наголошували на тотожності виконавця з ліричним героєм Поряд із ними поширювався також міський Р, якому були властиві відповідність віршовим канонам, щирість, мелодрамазм, простота мови й наспіву, іноді надмірна чуттєвість та експресивність Зразком творів цього жанру є «Іспанський романс» А Кримського

З-поза срібного туману
Хвиля срібного фонтану
Плеще та бринить
Сад дрімає Тиша Темно
Чи не тьнь отам таємно
Ледве шелестить?!

Бачу постать Легкість стану
Так! се ти, моя гітано!

Серцем чую я,
Довго ждав я, повний муки
О! впади ж мені на руки,
Милая моя!

Романсеро (ісп *romanceo* по-романськи, *romanesкий*) — зібрання іспанських романсів, започатковане у XVI ст Перший збірник «Пісенник романсів» з'явився в 1548, згодом було опубліковано двотомний «Загальний романсеро» (1600—05) Антологія поетичних творів «Загальний романсеро громадянської війни» була надрукована в 1937

Романсовий верс — силабічний віршовий рядок, поширений від доби середньовіччя в іспанському віршуванні, де константа припадає на сьомий склад, після якого з'являється ще один чи два склади Таким розміром, зокрема, написаний цикл «Циганський романсеро» Ф Гарсі Лорки, перекладений М Лукашем як «Циганський баладник» Приклад Р в з'вірша «Про царівну Місяцвну», що входить до цього циклу

Прийшла в кухню Місяцвна
в серпанковим покривал,
хлопчик дивиться на неї —
краса оч пориває
Має блими руками,
аж малому серце в'яне,
вислоняє, гришна й чиста,
туп перса олів'яні
«Тікай, тікай, Місяцвно,
бо як вернуться цигани,
накують із твого серця
намиста й перснів багато []»

(переклад М Лукаша)

Романський стиль (старофранц *romance* романський і *lat stilus*, від грец *stylos* грифель для письма) — художній стиль західноєвропейського мистецтва X—XIII ст, який увірвав давньоримські, візантійські, меровінзькі елементи, набутки каролінзького відродження Переважно виражений в архітектурі, але позначився і на пам'ятках писемності

Романтизм (нім *Romantik*, англ *romanticism*, франц *romantisme*, польс *romantyzm*, від старофранц *romance* романський, англ *romantic* мальовничий, настроєвий, мрійливий) — конкретно-історичний напрям у літературі, науці й мистецтві, особливістю якого було протиставлення буденному життю високих ідеалів, яких прагне непересічний індивід, схильний до сильних, яскравих переживань, пристрастей, екстазу, уважний до душевних поривів та інтуїтивних осяянь Визначальними для Р стали заперечення логоцентризму, культу розуму, запровадження ідеалізму у філософії, історизму, апологія особистості, неприйняття егалітарності, обстоювання «аристократизму духу», увага до фольклору, фантастики, екзотики у світі-хаосі Виник наприкінці XVIII ст майже одночасно у Німеччині, Англії й Франції, на початку XIX ст поширився у Польщі, Росії, Італії, Австрії, Швеції, Грузії, а також в Україні, охопив інші країни Європи, Америки Виокремлюють перший (до 1810) та другий (після 1810) етапи розвитку Р, який поєднував основні загальні засади з романтичними національними варіантами В історії письменства відбувалися зміни в семантиці поняття «Р» За доби середньовіччя воно стосувалося написаних романськими мовами (не латиною) лицарських рома-

нів чи іспанського романсу, в період Просвітництва — незвичайних, фантастичних, дивних явищ, які трапляються лише у книгах (романах), а не в житті На межі XVIII—XIX ст Р окреслився як потужна художня тенденція, протилежна схильному до суворих канонів класицизму і логоцентричному Просвітництву, сформована на поєднанні тенденцій бароко, сентименталізму, руссоїзму та преромантизму з його осанізмом, «Бурею і натиском», готичним романом Новий стиль засвідчили публікації «Сердечних зізнань ценця, залюбленого в мистецтво» (1797) В-Г Вакенродера, «Ліричних балад» (1798) С Т Колріджа та В Вордсворта, «Мандрів Франца Штервальда» Л Тіка, фрагментів «Пилку із квітів» (1798) Новалса, повісті «Атала» Р де Шатобріана тощо Формуванню романтичної моделі світогляду сприяли містичні теософські праці Г Гемстергейса, Л С Сен-Мартена, Й Гамана, а також вчення Й-Г Гердера про «дух наrodu», поетичну індивідуальність націй, орієнтоване не на античні зразки, а на мистецтво середньовічної християнської Європи, зосереджене на внутрішньому світі людини, на зіткненні свідомого і несвідомого, на ідеалізації людини і первісної природи Романтики не відкидали античної спадщини, видавали перевагу давньогрецькій її частині, передусім орфічній традиції, переїнятії діонісійством, індивідуальним самоствердженням За спостереженням Г-В-Ф Гегеля, «достеменним змістом романтичного є абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою — духовна суб'єктивність, що осягає свою самостійність і свободу» Було відкрито суб'єктивну індивідуальність, тому часто в основу романтичних творів покладені колізи її внутрішнього світу, зокрема кохання, трактованого як вищий ступінь людського ества, шлях до усвідомлення її самоцінності З таких позицій проголосували «лібералізм у письменстві» (В Гюго), «парнаський афеїзм» (О Пушкін), наближення драми людської історії до фіналу (Ф Шлегель), утверджували теми «романтичної мрійливості» (А Едсон), «останньої людини» (Є Баратинський), втрати єдності світу (Ф Гельдерлін), його перевтоми (П Б Шелл), розуміння історії як циклів спокутувальної жертви (П С Баланш), що відображені у трагедій фатуму З Вернера, Г фон Кляйста чи В Гюго Як новий тип свідомості Р пов'язаний із докорінною зміною системи світоглядних орієнтацій та цінностей Розум трактувався лише як одна із властивостей людського духу, не достатня для повного осягнення світобудови, яку мають доповнювати кардіоцентричні уявлення та переживання, притаманні передусім суб'єктивізованій поезії Дійсність не позбувалася суперечностей, загострювалося протиставлення між високим ідеалом та буденним існуванням у реальному житті, що зумовлювало неподолану амбівалентність свідомості Романтичний тип особистості усвідомлював, що «безмежжя оточило людину» («Про романтичне» Л Уланда), пов'язану «з усіма частинами універсуму, як із майбутнім, так і з минулим» («Пілок із квітів» Новалса), непересічний індивід містить у собі «міру речей» Представники Р посилили увагу до несвідомого у поемі «Прелюдія» В Вордсворта відображено гру таємничих сил, яка розгорталася в людській душі Принцип раціональної ієрархії світу, обстоюваний класицистами та просвітниками, усувався практикою аналогії, що урівнювала природу і людину, висо-

ке і низьке, перетворювала докільця на внутрішній пейзаж Отже, через кожну предмет відкривалося шлях до світової душі (Ф Шеллінг), де не залишалося місця для класицистичної аксіології, де з'являлася можливість бути всім Тому ієрархізованих, статичних героїв змінює мандрівник, спроможний вільно долати будь-які хронотопи, пересуватися в реальному житті і снах, віднайти земну долю («Із життя одного багряя» Й Айхендорфа) чи потрапити в трансцендентне потойбіччя («Генріх фон Офтердінген Новалса») Такі тенденції сприяли посиленню інтересу до різних географічних та історичних реалій, фольклору, культури інших народів, поетизували, вважали екзотичними, послаблювали тенденцію європоцентризму Особливого значення романтики надавали відродженню вічних, первинних сенсів, поєднанню різних часів, віднаходженню попередників Р, якими вважали письменників середньовіччя, В Шекспіра, М де Сервантеса, Й-В Гете та ін Неможливість поєднання бажаного з дійсним призводила до глибоких розчарувань, відчаю від усвідомлення ілюзорності буття, до світової скорботи, байронізму, *наслідком чого ставало роздвоєння душі, поява «зайвої людини»* (творчість В Вордсворта, Ф Р де Шатобріана, А де Вінні, А де Мюссе, Дж Г Байрона, З Вернера, Г фон Кляйста, Е-Т-А Гюфмана, М Лермонтова, А Метлінського та ін), схильної до ескапізму (втечі) в інші форми життя, ніби доступні лише втаємниченим, дітям та безумцям У світі, на думку романтиків, панує випадок, а в мистецтві — ірраціональність Тому виникала зневіра у високих ідеалах, поширення набули напружена рефлексія, романтична іронія, обстоювана Ф Шлегелем, Ж П Ріхтером, Л Тіком, К Брентано, Дж Г Байроном, В Гюго та ін, спрямована на викриття відносності, ілюзорності позитивного, обмеженого докільця, тоді як справжнє життя не знає обмежень, сприймається як абсолютне Виникала модель напруженого непереможного двосвіття, що зумовлювала кризу Р Однак не всі дослідники цього явища дотримуються такої думки Так, В Жирмунський («Гейне і романтизм», 1914, «Німецький романтизм і сучасна містика», 1914) доводив, що визначальним у Р було не переживання трагічного розладу з дійсністю, а переїнятисть докільця божественним духом, «просвітленням у Богові всього життя, і кожної плоті, і кожної індивідуальності», що розгорталось у суперечності бінарних опозицій «особистість — світ» Ця особистість еволюціонувала з розвитком Р від постульованої свободи до сарказму та гострої сатири В естетичці було переглянуте спрощене, механістичне розуміння аристотельського принципу «наслідкування природи», розширене платонівським тлумаченням мімесису, наголошено на творчій активності митця з його правом на самобутність й оригінальність, тому «принцип індивідуальності» (термін І Франка) став провідним у художній творчості Мистецтво в Р підносилося до рівня найвищої цінності, сприймалося як вияв глибинної суті і сенсу життєдіяльності, де актуалізується настанова незацікавленого інтересу, сформульована І Кантом Воно було вперше визнане іманентним духовним явищем, вивичене над іншими формами культури, про що писав Ф Шеллінг («Система трансцендентального ідеалізму») Однак не всі прихильники Р поділяли таку думку В-Г Вакенродер, сприймаючи

мистецтво як «найвищу досконалість», у своїй «Фантази про мистецтво для друзів мистецтва» вбачав у ньому своєрідну принаду і гриховний плід, спокусившись яким, індивід замикається у своїй «еґотичній насолоді та не має сили допомагати ближньому», «перетворюється на актора» Проте, як спостеріг Ю Лотман, часто відбувалася зворотний мімесис, коли «сама дійсність поспішала наслідувати мистецтво», коли герої Дж Г Байрона чи О Пушкіна впливали на поведінку багатьох сучасників і визначали її Р привертав увагу неординарністю, запереченням нормативності, раціоналістичної регламентації художньої творчості, схильністю понад усе цінувати творчу свободу, фантазію, адже світ, природа і людина постають виразниками креативних сил, які синтезує поет «За мить життя він охоплює всі людські покоління» (П С Балланц, «Досвід про суспільні установи», 1818) В основі світобудови Р перебувала яскрава творча індивідуальність, поетика автора, звільнена від засилля жанрово-стильових приписів риторики Проте антропоцентрична модель Р відрізнялася від ренесансної, наскрізь логоцентричної, зорієнтованої на титанізм, хоч була з нею генетично споріднена У його часопросторі не існує вічних істин, завжди наявне оновлення, панує закон безкінечності, розімкнутий простір, постійний рух, романтична туга за невловною далиною, якої прагнуть досягти Романтична естетика обґрунтовувала свій критерій краси, отожднюваною з новим, незвичайним, незвіданим, яке вловлюють за посередництва поезії Йй, на відміну від прози, відводилося пріоритетне значення («Лекції про шляхетну літературу і мистецтво» Ф Шлегеля, 1801—04), надавав універсальний статус, висувалися вимоги до культури першопрочитання художнього тексту Поширюється «лірика ночі» «Ніч на Івана Купала», «Травнева ніч або утопинице» М Гоголя, «Між хмарами місяць тихенько котивсь» Л Боровиковського, «Покотиполе» А Метлінського, «Великодня ніч», «Зорі» М Костомарова, «Причинна», «Тарасова ніч» Т Шевченка тощо У таких творах найповніше проявився романтичний символізм, в якому кожна думка набувала подвійного тлумачення, сприймалася одночасно як безпосередня і як трансцендентна Мистецтво дивувати, висвітлювати таємниці зв'язки між добре відомими, одухотвореними речами виявляло, на думку Новалса, сутність поезики Р Ї теоретики обстоювали розімкнення деканонізованих літературних родів і жанрів, взаємопроникнення різновидів мистецтв, спричинене синестезією, а також впливом філософії, релігії, психології У добу Р розвиваються жанри драми, в яких порушувалася сценічна ілюзія, глядачів залучали до участі у виставі («Кіт у чоботях» Л Тіка), фантастичної оповіді («Великий лях» Т Шевченка), ліро-епічної поеми, балади, романсу, фрагмента Музику визначили як зразок художньої дійсності, трактували як чинник вивільнення життєтворчих сил, що засвідчили твори К М Вебера, Ф Шуберта, Р Шумана, Ф Ліста, Г Берліоза, Ф Шопена Можливості поетичного мовлення, уподібненого до музики, розширилися завдяки полсемі, розгалуженій асоціативності, сугестованій метафорі, гнучкій просодії Пафос самовизначення й утвердження особистості поєднувався з усвідомленням самобутності всіх народів і національно-культурних традицій, з фаховим поцінуванням фольклору, в якому, на думку

романтиків, панував дух природної широкі й безпосередньої культури, втраченої цивілізацією Тому Р як світоглядна система засвідчував зміну європейських культурно-історичних епох, був вищим типологічним, виконував особливі соціально-історичні, культурні функції В Італії, де панувала атмосфера риторичності (А Мадзоні, Н У Фосколо та ін), Угорщині (Ш Петефі), Польщі (провіденціалісти на чолі з А Міцкевичем, Ю Словацьким, Ц Норвідом), Чехії (будителі), Словаччині (штурівська романтична школа, представлена творчістю Я Краля, А Сладковича), Хорватії (ліризм), України (Кирило-Мефодіївське братство) та в інших слов'янських країнах він набув характеристик національно-визвольного руху, сприяв осмисленню взаємин індивіда з національною спільнотою, формував мотив «національної тути» тощо У США, де виборювали право на незалежність від англійської корони, Р поєднався з трансценденталізмом, що позначилося на доробку В Ірвінга, Р У Емерсона, Г Торо, Н Готорна, Г У Лонгфелло, Г Мелвілла, на поезії та прозі Е А По У латиноамериканській літературі, де відчутні антиспанські вяння, пасонарний пафос притаманний творам аргентинців Е Ечеверрі, Д Ф Сарм'єнто, мексиканця І М Альтамірано, еквадорця Х Монтальво, які зверталися до етноментальної пам'яті індіанців, розкривали свій творчий потенціал у костюмбризі Аналогічні тенденції спостерігалися і в грузинському Р, започаткованому Н Бараташвілі Перше структурування Р з'являється наприкінці XVIII ст в німецькій та англійській літературі (мистецтві), де виокремилися струмени преромантизму, представлені діяльністю «Озерної школи», єнських романтиків (В-Г Вакенродер, Новаліс, Ф Шеллінг, брати Ф та А Шлегелі, Л Тік, Ф Гельдерлін) та причетних до формування міфологічної школи гейдельберзьких (Л Арнім, К Брентано, брати Я та В Грімм, Й Айхендорф) Усі вони, передусім єнці, вважали Р будь-яке сучасне мистецтво Ці погляди згодом поділяв Ш Бодлер Іх досвід переосмислювало друге покоління англійських романтиків (Дж Г Байрон, П Б Шеллі, Дж Кітс), представники «Молодої Німеччини» Особливим відкриттям став історичний роман В Скотта («Айвенго», «Роб Рой» тощо), який позначився на творчості багатьох європейських письменників, зокрема В Гюго («Собор Паризької Богоматері»), М Гоголя («Тарас Бульба») та П Кулша («Чорна рада»), які намагалися розкрити сенс минулого Роман був проголошений провідним жанром, тому що в ньому відбувалося немовби магичне поєднання поезії, наративу, філософії, критики Він мав ознаки експериментальної прози, в якій пріоритету надавали фрагменту, підзаголовку, порушенню цілості дії в межах твору самоцітності персонажів у «Годві» К Брентано, переривання розвитку дії «макулатурними листками» капельмейстера Крайслера в «Життєвських поглядах kota Мурра», перенасичення твору вставними новелами у «Серапонових братах» Е-А-Т Гофмана, довільне розташування епізодів оповіді, перемежованих личними відступами, у «Дон Жуані» Дж Г Байрона тощо Р спонукав до появи зустрічних течій у різних національних літературах, сприяв утворенню неповторних стилізованих варіантів У Франції вони були засвідчені насамперед прозою (епістолярний роман «Оберман» Е П Сенанкура, романи «Дельфіна», «Корина, або Італія» мадам де

Сталь, «Адольф» Б Констана, повісті «Атала», «Рене», роман «Мученики» Ф Р де Шатобріана), згодом — поезією (А де Вьїна, А де Ламартін, В Гюго, Ш О Сент-Бев, які переінакшили тогочасну версифікацію) У 1830 сформувалася школа «шалених романтиків» з їх апологією потворного Французькі письменники сформували власну теорію Р (наприклад, передмова до драми «Кромвель» В Гюго), Ш О Сент-Бев започаткував біографічний метод Р в австрійському письменстві засвідчений драматургією Ф Грільпарцера, поезією Н Ленау, в данському — творчістю А Еленшлегера, у норвезькому — раннього Г Ібсена, в іспанському — Х де Експонседа, в румунському — В Александрі, М Емінеску, у російському — В Жуковського, К Рилієєва, В Кюхельбекера, раннього О Пушкіна, Д Веневітнова, Є Баратинського, І Козлова, М Лермонтова, Ф Тютчева, В Одоевського та ін Хоч завершальними для доби Р були твори «Дон Жуан» Дж Г Байрона, «Пан Тадеуш» А Міцкевича, «Євгеній Онегін» О Пушкіна, її тенденції виявлялися у доробку В Гюго, Ш Петефі, Г Гейне Г-В-Ф Гегель припускав, що нею завершиться історія письменства (мистецтва), оскільки вона виявилася останньою ланкою в його еволюції після символізму й класицизму, почала дублювати філософію, яка краще пізнає абсолютний дух, ніж художня творчість Філософ, виходячи зі своєї триади (теза — антитеза — висновок), не сприймав літературу в її іманентних якостях, вважав її одним із способів пізнання Р не зник остаточно, видозмінився в інші стилізові форми, поступився реалізму та натуралізму, пізніше у модернізмі оформився у неоромантизм В Україні Р відіграв значну роль у пробудженні національної свідомості, обґрунтуванні історичної самобутності народу, його ментальності, культурних традицій, мови, літератури Для українського Р характерне поглиблене вивчення історичного минулого (історіографічний преромантизм) і народної творчості (фольклористичний преромантизм), спрямування не так проти класицизму, як проти бурлескних і трагедійних традицій Він позначився на формуванні української школи у російській прозі (О Сомов, Є Гребінка, В Наріжний, М Гоголь та ін) та польській літературі (А Мальчевський, Б Залеський, С Гоцинський та ін) Першими виявами українського Р стали «Історія Русів» (друга половина XVIII ст, вперше опублікована в 1840), «Граматика малоросійського нареччя» (1818) О Павловського, «Опыт собрания старинных малоросійских песней» (1818) М Цертелєва, а також публікації історичних праць і пам'яток Д Бантиша-Каменського, М Маркевича, О Бодяньського, М Максимовича та ін Становленню Р в українській літературі сприяла діяльність Харківської школи романтиків (І Срезневський, І Розковшенко, Ф і О Євєцькі, О Шпигоцький, Л Боровиковський, А Метлинський, М Костомаров та ін), зокрема підготовлені ними видання «Український альманах» (1831), «Запорожская старина» (1833—38) Одночасно в Галичині виступила «Руська трійця» (М Шашкевич, І Вагилевич, Я Гловацький) зі збірником «Русалка Дністровая» (1837), перейнятим романтичними ідеями народності і слов'янського братерства Її послідовниками були М Устиянович, А Могилянський, О Духнович На межі 30—40-х XIX ст з'явилося нове покоління романтиків (П Кулш, Т Шевченко) Численні твори друкували у часописах «Киевлянин» (1840, 1841, 1850) М Мак-

символіч., «Ластівка» (1841) Є Гребінки, «Сніп» (1841) О Корсуна, «Молодик» (1843, 1844) І Бєдького, «Южно-руський збірник» (1848) А Метлінського Пропагандисти ними романтичні ідеї мали виразне національно-політичне забарвлення, сприяли появі Кирило-Мефодієвського братства з його романтично-християнською програмою «Книга битія українського народу» (М Костомаров) У літературі цей етап засвідчений появою першого історичного роману («Чорна рада» П Кулша), історичної драми («Сава Чалий», «Переяславська ніч» М Костомарова), розвитком інтимної, пейзажної, громадянської, релігійної лірики (В Забіла, Є Гребінка, М Петренко, С Писаревський, Т Шевченко, О Афанасьєв-Чужбинський та ін.), що еволюціонувала від стилізації народних пісень до формування іманентного поетичних творів, утвердження жанрів побутової, історичної, ліро-епічної поеми, балади, вироблення літературної мови і стилю М Костомаров на основі Р започаткував літературну критику («Огляд творів, писаних малоросійською мовою», 1848) Провідна роль в утвердженні романтичного типу творчості належить Т Шевченку й П Кулшю На підставі концепції особистості, розуміння естетичного ідеалу, природи і мети художньої творчості, головних ознак поезити умовно визначають чотири тематично-стильові струмени Р фольклорно-побутовий, фольклорно-історичний, громадянський, психологічно-особистісний У другій половині XIX ст Р відображений у творчості О Стороженка, І Манжури, Я Щоголева, Ю Федьковича та ін., співіснуючи одночасно з реалізмом Наприкінці XIX ст романтичні ідеї набули нового звучання в європейській (Г Гауптман, Г Ібсен, М Метерлінк) та українській (Леся Українка) літературах, що дало підстави окреслити їх як ідейно-стильову течію неоромантизму Він вплинув на творчість деяких представників «розстріляного відродження», «Празької школи» (Олена Теліга), навіть шстдесятників (В Симоненко, М Внграновський, Р Лубківський та ін.) Окремими утвореннями, пов'язаними з Р, були революційний романтизм та проголошений М Хвильовим активний романтизм, «романтика» для означення емоційного пафосу твору, особливо піднесеності і захопленості об'єктом зображення Практиковані радянським літературознавством спроби протиставити Р та реалізм як антагоністичні художні системи виявилися безпідставними, як і вбачання в них двох типів світосприймання, що надто спрощували специфіку різноманітних виявів мистецтва, зумовлюючи, за М Горьким, штучне розмежування напруму на «активний» («революційний») і «пасивний» («консервативний»)

Романтика (франц. *romantique romantique*) — мрійливо-піднесений настрій, якому притаманні спалахи почуттів, загострене переживання незвичайних подій, процесу діяльності, протиставлений буденності Р спостерігається у житті спільноти і в літературно-мистецькому процесі під час відчутних історичних зрушень, очікування змін Вона може мати релігійне, містичне, громадянське, інтимне спрямування, характеризуватися емоційною чи інтелектуальною рефлексією, інтровертивною зосередженістю, як відзначив Г-В-Ф Гегель («Естетика»), «самозанурення життя є основою романтичного» Разом із героїкою, трагізмом, іронією, сентиментальністю Р вважається або естетичною категорією (філосо-

фи), або метафізичною (Р Інгарден), або складником пафосу (Г Поспелов) чи модусів художності із втіленою авторською концепцією особистості та характеристикою цілсного твору (В Тюпа) Р стосується також ознак художнього твору, в якому зображені величн, героїчні аспекти життя, розчарування в ньому Найчастіше співвідноситься з романтизмом, виявляє його сутність однак може позначитися на реалістичних, модерністських тощо творах, з'являтися в утопіях, пригодницьких чи науково-фантастичних жанрах, ліричних медитаціях тощо

Романтика вітаїзму (франц. *romantique romantique* і лат. *vitalis* життя), або **Активний романтизм**, — стильова ознака в українській літературі 20-х XX ст з притаманним їй пафосом творчого експерименту і національного відродження Письменники, які входили до ВАПЛІТЕ, передусім М Хвильовий, А Любченко, М Йогансен, Ю Яновський, творили літературу національного ренесансу, в якій виражали концепцію його повноцінного життя, втілювали ідеал пасіонаря, активної, сильної, здатної до боротьби людини Це зумовлювало розвиток експресивного, енергійного стилю, запровадження жанрово-композиційних новацій, покликаних активізувати читача сприйняття, навіть і м бадьорість і оптимізм, згодом — критичне ставлення до переродження «революційних ідеалів» Термін «Р в» вживав М Хвильовий поряд із терміном «азіатський ренесанс» у памфлетах «Камо грядеши» (1925), «Думки проти течії» (1925) На його думку, йшлося про «суму нового споглядання, нового світовідчуття, нових складних вибравд», про «глибину думки, поєднаної з витонченим словом, каламбуру з оригінальністю, сльозини з теплою пародією на саму себе і великою та глибокою радістю із тією журбою, що так прикрашає мислителя» У листі до редакції «Культури і побуту» (1926, 7 лютого) М Хвильовий наголошував, що ці поняття — авторські, означають «не що інше, як певну мистецьку школу, і тільки», просив не зловживати ними Він трактував їх як прояв «космічного оптимізму», невідомого класичному романтизму, здатного протистояти схематичним тенденціям вульгарно-соціологічного розуміння літератури, нерозвиненим смакам читачів, інерції «червоної просвіти» У «Р в» М Хвильовий обстоював високий фаховий рівень письменника, поєднання національного месіанства з комуністичними доктринами В альманасі «Літературний ярмарок» (1929, Ч 1) М Хвильовий зазначав, що «активний романтизм [] мусить вловити і передати в образах засобами своєю поетичного майстерства оту поки що невлівому «музику мільйонів» доби великої індустріалізації» Г Костюк вказав, що «Р в» «не зв'язувала митця жодною мертвою домогою», успадковувала і трансформувала всі минувшини у філософському синтезі М Наєнко вважає її «третьою романтикою», або романтичним інтонаванням, що розгорталася через потужний ліричний струмінь, імпресіонізм, орнаменталізм у стилістиці тощо

Романтична драма (нім. *romantisches Drama*, англ. *romantic drama*, франц. *drame romantique*, польсь. *dramat romantyczny*, від франц. *romantique romantique* і грец. *drāma* дія) — драматичний жанр доби романтизму, протиставлений класицистичній трагедії і комедії Його представники переосмислювали традицію В Шекспіра, драматургів бароко (Лопе де Вега, П Кальдерон де ла Барка), мелодрами,

народної драми, спростовували штучну єдність місця, часу і дії, обстоювали відкрити композицію твору, вільне сюжетотворення У Р д акцентували на сильних переживаннях, яскравих почуттях людини, її неповторності, праві на свободу, віру, кохання До складу п'єси вводили фрагменти епіки, лірики, реалі поєднували з фантастикою, трагедію — з іронією, паєтетику — з гротеском, експресію — з медитацією, монументальні сцени чергувалися з масовими, дисонанс переважав над гармонією, що притаманне філософсько-фантастичній драмі на зразок «Дзядів» А Міцкевича або «Гридіону» З Красинського Одним із важливих манифестів романтизму, зокрема Р д, вважається передмова В Гюго до драми «Кромвель», в якій він обґрунтував теорію гротеску, заперечив механістичну практику мімізису «Передусім поет мусить уникати копіювання будь-кого — однаково, Шекспіра чи Мольєра, Шиллера чи Корнеля» У Р д розвивається історична тематика, проблеми сучасності письменники розглядають на прикладах з минулого («Жанні», «Марія Тюдор», «Анджело» та ін В Гюго, «Еракерія» П Меріме, «Нельська вежа», «Калгула» тощо А Дюма-батька, «Дружина маршала д'Анкара» А де Віні, «Лоренцаччо» А де Мюссе, «Циллеї та Хуняці» М Верошмарті, «Мазепа», «Миндовг — король литовський», «Марія Стюарт» Ю Словацького, «Ян Гус», «Кривавий суд, або Кутногорські рудокопи» Й К Тіла, «Іспанці» М Лермонтова, «Переяславська ніч», «Сава Чалий» М Костомарова, міфчних мотивах («Баладіна», «Ліля Венета», «Кракус» Ю Словацького, «Сага про Їонунді» А Еленшлєгера, музичні драми, зокрема «Кільце Нібелунгів» Р Вагнера), висвітлюють актуальні проблеми («Антоні», «Монте-Кристо» А Дюма-батька, «Маскарад» М Лермонтова, «Чаттертон» А де Віні) Вперше у драматургії у Р д порушувалося питання самотності митця «Кін, або Геній та шалапутність» А Дюма-батька, «Небожественна комедія» З Красинського Прийом романтичної іронії спричинював розхитування сценічної умовності, деструктував акторську гру (п'єси Л Така «Кіт у чоботях», де глядачів спонукали до втручання у виставу, «Цербіно», в якій герой силкується спрямувати дію навпаки) Тенденції Р д позначилися й на творчості реалістів, що притаманно українській п'єсі з потужним фольклорним струменем («Лімерівна» Панаса Мирного, «Безталанна», «Наймичка» І Карпенка-Карого), стимулювали ідейно-естетичні пошуки неоромантиків («Варшав'янка», «Леґіон», «Листопадова ніч» С Виспянського, «Одержима», «Орґія» Лесі Українки)

Романтична секстіна (франц *romantique romantique* форма, різновид секстини, скомпонований із віршових рядків різного розміру Трапляється у поетичному доробку романтиків, зокрема А де Мюссе

Коли життя стає нам бідне,
Надія блідне
І мре мета, —
Несуть нам зцілення від муки
Спвучі звуки
І краса (переклад М Ореста)

А де Мюссе поєднав чотиристопний ямб у першому й четвертому версах із двостопним у другому, третьому, п'ятому та шостому віршових рядках.

Роман-щоденник (франц *roman personnel*, польс *powiesc-dziennik*, рос роман-дневник) — див Діаріуш, Щоденник.

Рондель, або **Рондєт** (франц *rondelle* *щось кругле*, від лат *rotundus* *круглий*), — давньофранцузька тринадцятирядкова віршова форма, генетично пов'язана з народною піснею з приспівом, різновид октави на дві рими, заснований трубадуром Адамом де Галем (друга половина XIII ст.) Набув поширення в новій європейській літературі Тринадцять віршових рядків з обов'язковими римованими повторами з двох наскрізних окситонних та парокситонних рим утворюють три строфи (перша і друга — чотиривірші, третя — п'ятивірші) Схема римування у Р установлена (*abba — abab — abbaa*), перший верс повторювався тричі (перший, сьомий тринадцятий віршові рядки), а другий — двічі (другий і восьмий віршові рядки), формуючи композиційне кільце Р також називають кільцевим віршем Важливою у ньому є синтаксична пауза після четвертого і восьмого версів, що визначала також межі строфи Іноді кількість версів збільшувалася до чотирнадцяти-шестнадцяти з подвійною римою, як-от у поезії Ш д'Орлеана (1394—1465)

Вже час покинув одяг свій
Із вітру, холоду й негоди,
І одягає повен вроди,
Убрання з сонця і надії

Озвались в хащі весняні
І звір і птах серед природи
Вже час покинув одяг свій
Із вітру, холоду й негоди

В прозорій пні весняній
Річки, і струмені, і броди
Несуть свої сріблясті води
Уся земля в красі новій
Вже час покинув одяг свій
Із вітру, холоду й негоди

(переклад М Терещенка)

До цієї твердої строфічної форми зверталися Г де Мано, Ж Фруассар, Карл Орлеанський, Ф Війон, Т Корб'є, К Маро, Г де Банвіль, С Маларме, Г О Добсон, А Доде, Р Л Ственсон, А Жіро, А Ч Суїнберн (який запровадив також рундель), Е де Кастор, І Северянин, Вяч Іванов та ін Українські поети використовували Р спорадично (П Тичина, О Масикевич, Яр Славутич та ін), але деякі автори видавали навіть збірки Р Так, М Боровко опублікував книжку «Рондєлі» (К, 1994)

Мою любов, немов Христа,
Добробажальцями розп'ято
Хто в друзі пхавсь, той винувало,
Мов пес, підб'єг хвоста
А сить обмов, важка й густа,
Розставлена умло катом
Мою любов, немов Христа,
Добробажальцями розп'ято
Та крил натхнення — не дістать
Вони увись підносять свято,
Хоч їх і стріляно, і клято,
Цілюють праведні уста
Мою любов, немов Христа

Рондо (франц *rondeau* *круглий*) — жанрово-строфічна організація вірша, сформована у середньовічній французькій поезії (XIV ст.), похідна від

ронделя; музичний твір з характерним для нього повторенням основної музичної теми, що чергується з контрастними епізодами. Основним вважається канонічне Р. з тринадцяти версів на дві рими: рима першого рядка повторюється у другому, п'ятому, шостому, десятому, одинадцятому віршових рядках, друга рима — у третьому, четвертому, сьомому, дванадцятому віршовому рядках. Восьмий та останній верси повторюють початок першого верса. Застосовують також Р. з одинадцяти та п'ятнадцяти віршових рядків, як у доробку В. Вуатюра (1598—1648):

Три довгі дні, три ночі темні ті
Поволі так тяглися на самоті
З тих самих пір, як втратив я очіці,
Мов двое сонць моєї чарівниці,
Що ясно сяли у моім житті.

Без неї плачу я, і в забутті
Не можу ліки я знайти біді,
І кожну мить проймають блискавиці
Три довгі дні.

Засмучений, я хочу в жаготі
Знайти її у щирім каятті;
Та якщо доля знає таємниці,
Але не верне більш очей цариці, —
Не зможу більше жить я в небутті
Три довгі дні (переклад М. Терещенка).

Трапляються приклади перекладеного Р., як-от «Тепер на волі, друзі, я гуляю...» К. Маро (1496—1544), яке складається з двадцяти п'яти віршових рядків, чотирьох катренів та дев'ятирядкової строфи, в яких наявне обов'язкове повторення частини першого рядка першої строфи як підсумкового наприкінці наступних строф. Неримовані слова після восьмого верса, повторюючись наприкінці віршового твору, формують своєрідний лейтмотив, в якому відображена основна ідея. Зазвичай використовується окситонна і парокситонна рима. Крім канонічного Р., відома також віршова форма на три строфи (п'ять — три — п'ять) за схемою римування *aabba — aab — aabba*. Зверталися до Р. «риторики» XV—XVI ст. Ж. Шатлен, К. Моліне, Ф. Війон (XV ст.), В. Вуатюр (XVII ст.), В. Тредіаковський (XVIII ст.), А. Суїнберн, Вяч. Иванов, І. Северянин та ін. Найвний він і в поезії Лесі Українки («Sol»), М. Рильського («Осіне свято», «Тиша»). У віршовій спадщині А. Казки також трапляються зразки цієї твердої строфічної форми, наприклад десяти-складовий вірш на дві рими із неримованим чотири-складовим рефреном-лейтмотивом «Де захват мій?»:

Де захват мій бурхливий, наче море?
Де перша ніжність, перше з щастям горе?
Минуло все. Розвіялося, мов сон...
І хоч зривався з уст тоді прокльон,
Але життя знов вабило просторе.
На герць я закликав: «Гей, хто поборе?!»
Не знаючи, що єсть життя закон,
Що й дужого закутає в полон...
Де захват мій?..

І ти гадаєш вже, кохання зоре?
Та як же віл мій в темряві розоре
Належного мені лану розгон?..
Де сонце мрій — життя мого вогонь?
Та ще про що питаєш, серце хоре,
«Де захват мій?»

У XIV—XV ст. терміном «Р.» також називали тріолет.

Ронсарова строфа — шестирядкова строфа, в якій рядки римуються за схемою *aabccb*; названа за прізвиськом французького поета XVI ст. П. де Ронсара. Р. с. використана в поемі «Лицарь-Сам» Г. Чупринки:

Іде Лицарь-Сам із бою,
Іде гордий сам собою,
Грішний, кинувши вертеп,
В грішний край давно коханий,
Пишноцвітний, злототканий,
В рідну хату, в рідний степ.

Ропалічний вірш (*грец. rhopalinos: віялоподібна палиця*) — віршова гра, відома з античної доби, започаткована Гомером, який випадково застосував гексаметр, що склався зі слів довжиною від одного до п'яти складів. Такий розмір використовував Авсоній (IV ст. до н. е.), пишучи свою «Молитву». Приклад Р. в.: «Як рука дитину пригортає, / То дитя звитяжцем виростає» (М. Івасюк).

Ротула (*лат. rotula: кількість*) — пісенно-елегійний силабічний монотонно-ритмічний твір із релігійними або дидактичними мотивами, поширений у давньопольській поезії, наприклад анонімні «Ротули календові» (XV ст.) чи «Ротули» Я. Кохановського.

«Рошфорська шкóла» (*франц. l'école de Rochefort*) — об'єднання французьких поетів (1941—61), що прагнуло (декларація «Поетичні засновки Рошфорської школи») захищати поезію, позбавлену будь-яких естетичних та ідеологічних догм, боронити духовну свободу. Зініційоване Ж. Буйє та Р. Гі Каду, яких підтримали М. Жакоб, П. Реведрі, назване за анжуйським поселенням Рошфор-на-Луарі, де мешкав Ж. Буйє. Утворене за аналогією до «Барбізонської школи» малярів. При об'єднанні друкувалися «Зошити Рошфорської школи», на сторінках яких були опубліковані твори «Світлі роки» Р. Гі Каду, «Вітер з моря» М. Манюля, «Острів приголомшливої тиші» М. Беаю, «Настанови» Ж. Руссло, «А ось і лубкова картинка!» Л. Берімона, «Сенс дій» Ж. Буйє, «Передчуття троянди» Янетти Делетан-Тардіф, «Любо жити» Л. Еміє. Їхня герметична лірика, позбавлена риторики, соціальної заангажованості, авангардистського епатажу, зверталася до онтологічних глибин життя, до його повсякденної ритміки, стала невід'ємною частиною літератури руху опору під час фашистської окупації Франції. У виданні «Зошити Рошфорської школи» друкувалися твори М. Фомбера, Ж. Фоллена, Ж. Е. Клансьє, Г. Одізіо, Л. Гійома, Е. Омо, А. Верде, А. Турські, а також Л. Г. Гро, Л. Декона, П. Шоло. Тут з'явилися вірші в'язня німецького концтабору Ш. Отрана («Річні води»). Представники школи намагалися налагодити контакти з іншими письменниками-учасниками французького резистансу, зокрема із сюрреалістичною групою «Перо в руці». Після Другої світової війни до «Р. ш.» приєдналися Ж. Діго, Ж. В. Вердонне, А. Марісель, Ж. Реда, Ж. Бретон, М. Ален.

Рубаі — канонічний жанр медитативної лірики, чотиривірш філософського змісту, що складається з чотирьох півверсів (місра) та двох бейтів (засновку і висновку) за схемою римування із холостим третім рядком: *aa — a* (з'рядка як монорима — *aaaa*), тому інколи називається «двобейт». Кількість можливих форм римування сягає 24. Можуть з'являтися також внутрішні рими. Жанр має свій метричний розмір —

хазадж, розмежований на ахрам та ахраб, ознаки силабічного одинадцяти-, тринадцятискладника У першому та другому версах подані теза і зав'язка, в третьому — антитеза, в четвертому — синтез-розв'язка Р як викінчений мініатюрний віршовий твір тяжіє до афористичності, характеризується єдністю структури, композиції та інтонації, виражає певну думку, наголошено в останньому рядку строфи За змістом він розмежований на Р-драму, Р-опис, Р-панегірик, Р-скаргу тощо Одна з найпопулярніших віршових форм у народній любовній поезії персів і таджиків (їхні назви — дубайті, таране), започаткована у IX—X ст (Ганзале, Рудакі та ін), позначилася на письменстві урду, на доробку поета-містика Абу Саїда, азербайджанського фарсимова поета Нізамі Гянджеві Р сягнув довершеності у творчості турецького поета Захриддіна Мухамеда Бабура, іранського поета Омара Хайяма Найвідомішим для європейського читача був Омар Хайям, який писав замолоду пантеїстичні вірші, виповнені жагою життя, чаром вина, вакхічною вітхи, живлені давньоперською традицією, зокрема зороастризмом, ангитетичним вченням Корану Полемізуючи з одним із перекладачів його творчої спадщини Е Фіцджеральдом («Рубайят Омара Хайяма», 1859), А Кримський сприймав такі настрої як алегорію, адже поет належав до суфіїв, вів напіваскетичний спосіб життя Приклад Р з доробку Омара Хайяма в перекладі І Мисика

І юних, і старих — всіх поглинає час, а
І невеликий нам дається днів запас а
Ніщо не вічне тут ми підемо так само,
(холостий рядок)
Як ти, що вже пішли й що прийдуть після нас а

Інколи цей строфожанр вживається із редифом, що також наявний у доробку Омара Хайяма

Ти, Господи, мене липів із глини — що я подю?
Зіткнув мене і всі мої тканини — що я подю?
Добро і зло, що я чиню на світі,
Задалепідь накреслив Ти, єдиний, —
що я подю?
(переклад І Качуровського)

Сукупність Р називають рубаятом Посткласичний період еволюції Р (XVI—XVII ст) зазнав впливу «індійського стилю» — орнаментальності, ускладненої стилістики та тропки, що спонукало перських поетів (товариство «Базгашт», тобто «Повернення») відновити початкові властивості жанру Р наявний у доробку узбеків Алшера Навої, Р Бободжана, турків А Галеті, Я Кемалі, Н Хікмета, азербайджанців Махсети-хагун, Насмі, вірменів О Туманяна, А Ісаакяна, Ованеса Шираза, аварця Р Гамзатова та ін У давньоузбецькій та турецькій поезії був поширений тую, схожий на Р, що відрізнявся лише віршовим розміром та омонімічними римами Різновид аналогічної жанро-строфи у казахській поезії називається «ельон» (силабічний одинадцятискладник з медіаною після шостого складу) Європейці вперше ознайомилися з віршовою культурою Р завдяки збірці переспівів «Следи троянд» (1829) німецького поета Ф Рюккерта Перше видання перекладів поезії Омара Хайяма на французьку мову здійснив Ж Б Нікола (1859) Найповніший переклад лірики цього іраномовного поета на українську мову виконав Г Латник (2003), який послідовно дотримувався канонічної схеми та фор-

мальних ознак жанру, чим нехтували А Кримський, П Лозієв Він використав чотири- та шестистопний ямб, як і в аналогічних випадках В Мисик, І Калинець Відомі також переклади Р, зроблені П Тичиною, Т Масенком, О Лупулом, Д Павличком та ін Р стимулював творчі пошуки й українських поетів Так, Д Павличко видав збірку «Рубаї» (1987)

Мені нагадують людські серця
Крихке й тоненьке серце ольця —
Зламати легко, застругати важче
Списати неможливо до кінця

Поет використав не лише досвід східного віршування («В Хайяма взяв я форму рубай, / Вподобавши за лаконізм її / Чи замалу, чи, може, завелику / Одежу матимуть думки мої?»), а й національну традицію, наприклад, лемківських співанок за схемою римування *aa — a* («Іванку, Іванку, / Взява вода вавку, / Як ми ся зйдемо / На тому полянку»), восьмої псалми Дмитра Туптала Ростовського, віршів «І багата я », «Полубилася я » Т Шевченка, деяких віршів із циклу «Веснянки» І Франка За спостереженням М Ільницького, Р «виявилися природною для Павличка літературною формою», що мала свою ритмічну основу — п'яти- або шестистопний ямб із римуванням *aa — a*, іноді *aaaa* До цього жанру зверталися також В Вихрущ, Б Януш, П Шкраб'юк, Р Болюх, І Нижник, Ю Хабатюк, В Простопчук, Д Шупта, Н Мовчан-Карпусь, О Орач, Галина Тарасюк, В Базилевський, Б Залізник та ін М Мірошниченко намагався уризномантнити Р, вдаючись до можливостей паліндрому, використання асонансної рими Мимовільна форма Р може несподівано зустрічатися у віршах, які не належать до неї, як-от вірш «Із янголом на плечі» І Малковича

Краєм світу уночі
При господній при свічі
Хтось бредє собі самотньо
Із янголом на плечі
Йде в ніде, в не вороття,
Йде ллейно, як дитя,
І штовхає його в спину
Срій маятник життя []

Історія та специфіка Р привертала увагу таких науковців, як А Кримський, Є Бертельс, І Брамінський, І Хаккулов, Х Хаді-Заде, А Козмоян, А Амінов, А Абдусаттаров, М Ільницький та ін Ґрунтовне дослідження «Рубаї у жанрово-стильовій системі української поезії другої половини ХХ ст» (2005) здійснила Олена Сьомочкіна

Рубрика (лат *tubrica* заголовок закону, від *tuber* червоної) — виокремлення заголовком частин тексту у творі за проблемами, темами, жанровими ознаками На відміну від інших заголовків Р не розкриває змісту частин твору, акцентує на особливостях, може повторюватися в багатьох числах періодичного видання Поняття «Р» спочатку вживали на позначення видленої червоною кольором назви закону Р може бути постійною, тимчасовою, тематичною, формально-графічною (буквиця, цифра, літера з крапкою або дужкою, зрочки, лнійки тощо), «нмною» (пробіл у суцільному тексті), бути набраною дрібним кеглем великими літерами над заголовками, шапками, аншлагами

Рубрикація (лат *tubrica* заголовок закону) — система заголовків друкованого видання, яка харак-

теризуються тематичним розмаїттям, багатожанровістю і визначають логічна чіткість, конкретність, образність, лексична виразність, цілісність Рубрика, шапка, аншлаг, підзаголовки спрямовані на систематизацію друкованого матеріалу, вибіркове читання, поглиблюють орієнтування читача в тематиці газети чи журналу, важливі для формування візуального ефекту від сторінки

Руїни — постмодерністська метафора на позначення відмови від цілісності, структурованості, гармонійної впорядкованості світобудови. На думку постмодерністів, ідеться не про 11 фрагменти, а про розбиті на шматки цеглинки, які неможливо скласти до купи. Однак Р не були відкриттям Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, ще Ханна Аренд («Стан людини»), 1959, «Криза в культурі», 1961, «Між минулим та майбутнім. Шість вправ у політичній думці», 1964 і т. д.) вказувала на обрвані зв'язки традиції, втрачену спадковність. У постмодерністській літературі («В колі румовищ» Х. Л. Борхеса, «Автопортрет та інші руїни» Ж. Деррида тощо) розвивається погляд на світ як хаос, розпад речей тощо.

Рукопис (нім. *Handschriftkodex*, англ. *codex*, франц. *livre manuscrit*, польс. *kodeks*) — текст твору, написаний (надрукований) письменною, літературознавцем (чи репісуювачем) власноруч, чи його копія. Р також називають першоджерела та перекладні пам'ятки писемності, своєрідні документи духовної та літературної спадщини. Так, втрачаючи оригінал («Слова о полку Ігоревім» під час пожежі в Москві (1812) зумовила сумніви щодо його існування, навіть підозри у фальсифікації, які неодноразово спростували палеонтологи, текстологи, медієвісти та ін. науковці на підставі детального вивчення тексту. Цими є авторські Р — тексти, написані Т. Шевченком, І. Франком, В. Симоненком та ін. Цим терміном називають також оригінал твору (підсумковий текст чорнових та чистових автографів, машинописів з авторською правкою, видавничого рукопису, останньої верстки), запропонований чи підписаний до публікації або неопублікований, наприклад передмова до невиданого «Кобзаря» Т. Шевченка або «Антологія французької поезії», упорядкована М. Драй-Хмарою. Р розкриває специфіку творчої лабораторії письменника, є об'єктом дослідження текстологів та літературознавців.

«Рукопис Війнича» — див. «Послання оріан хозарам».

Рукописні писемники — збірники книжних і народних, переважно духовних, пісень XVII—XVIII ст., поданих разом з нотами. Наліжало духівникам та монастирям, поширювалися на українських, білоруських, польських, чеських, сербських, північних — російських землях. Тексти у Р п. розташовані в алфавітному порядку без зазначення автора, ім'я якого могло бути зашифроване в акровірші. У XVIII ст. помітний поділ Р п. на релігійні та світські. Збірники були анонімні, але з написаними упорядників чи власників, здебільшого мали випадковий зміст, а деякі — тематичні рубрики.

РУН-віра (Рідна українська народна віра) — релігійна течія на національній основі українського світобачення, заснована у 60-ті ХХ ст. Л. Силенком (віршовий твір «Мага врата», 699 строф). Поширена на землях компактного проживання українських емігрантів (США, Канада, Австралія), а також у Киє-

ві, Чернігові, Одесі, Дніпропетровську, Львові тощо. В основу світобудови введено символ собору — Святині Матері-України, розташованого у Нью-Йорку. Прихильники цього врівнення заперечують християнство, виводять літочислення від Різдва Дажбога, який з'явився на IX тисячолітті раніше від Ісуса Христа. Дажбога вважають єдиносущим і всюдисущим, здатним виявляти себе у безлічі форм і дій, Світлом, Самостверджувальною Незнищеною Енергією, духовним і тілесним началом українців.

Рундэль (франц. roundel) — відповідник французькому рондо та ронделю на три строфи й одинадцять версів, де двічі повторюється як рефрен перше слово або частина першого рядка у четвертому та останньому рядках. Запроваджений в англійській літературі А. Ч. Суїнберном.

Руни (нім. *Runen*) — знаки давньогерманської писемності (III ст.), система, що складається з 24 графем, за першими шістьма літерами називається «футарк». Р вирізьблювали на дереві, металі, пазнищі — на могильних каменях, гробенях, пряхках, амулетах тощо. Знайдено до 200 написів Р переважно в Норвегії, Швеції, Данії. Зазвичай Р лаконічні, використовувалися в магичних ритуалах. Траплялися написані Р рядки алітераційного вірша, кенінги. Найдовший напис, створений у VII—IX ст., містить понад 200 Р, відображений на камені Еггюм (Норвегія). Згодом поширилися молодші Р — абетка скорочується до 16 літер, що засвідчили шведські (до 2500 одиниць), норвезькі (500), ісландські (45), данські (400) тексти, найраніший з яких вибитий на камені Рьок (Швеція). Р застосовувалися у Швеції до XVIII ст., ніні є об'єктом вивчення рукологів.

Руни (фин. runo, вірш, пісня) — карельські та фінські народноспічні пісні про подвиги легендарних героїв, життя і побут рибалок, мисливців, рільників тощо, в яких розкрито міфічну модель світобудови з найархаїчнішими космогонічними тенденціями. Ці твори імпровізували і співали в супроводі національного музичного інструмента кантеле. Фінський фольклорист Е. Льюнрот (1802—84) зібрав і скомпонував епос «Калевала» (у 1835 опубліковано тридцять дві Р, в 1849 — п'ятдесят), в якому виокремлюють цикл Р, пов'язані з діями легендарних персонажів, передусім співця Вяйнямйойнена та Ільмарінена, воєнка Леммінкяйнена, пастуха Куллерво. Р написані коротким, переважно неримованим хорічним восьми-складником, насичені анафорами, алітераціями. Дво-вірш без рим, з однаковою кількістю складів, часто наступний верс сприймається за дещо змінений попередній. Текст виконували два співці. Другий повторював слова першого. Мистецтво Р підтримували і розвивали такі карельські та фінські виконавці, як А. Перттунен, його син Міхаїл, М. Малінен, М. Ремшу, А. Лехтонен, Ю. Кайнулайнен, Параске Ларін та ін. На українську мову «Калевала» була перекладена Є. Тимченком (1901), видана у повному обсязі в 1995.

«Русалка» — тижнева літературна газета, яка з ініціативи О. Кониського видавалась у Львові з січня по квітень 1866 (вийшло 12 чисел) за редакцією В. Шапкевича. Значна частина матеріалів була присвячена пам'яті Т. Шевченка (вірш В. Шапкевича і К. Климковича («Тарасові на вічну пам'ять»), О. Кониського («Пам'яті великих В роковини смерті Т. Шевченка»), мстилася інформація про ювілейні вечори в

Галичини та Відні, про постановку п'єси «Назар Стодоля» у Львові тощо У «Р» були опубліковані також твори О Кониського псевдонімами Перебендя, Вернивола, Сирота, Маруся К, Журавель (повість «Перед світом», комедія «Було та загуло», вірш «Де ви?», «До русалки», «Думка», «Елегія» тощо), Ф Заревича (оповідання «Дві сестри», «Німа»), К Левицького під криптонімом К Л («Гальшка з Острога», «Гетьманство Мазепа») та ін З театральної проблематики друкувалися розпочата в журналі «Мета» (1865) велика спеціальна студія «Критичний огляд української (руської) драматичної літератури» О Кониського, теоретична праця «Техніка драмату Идея» О Гороцького тощо Видання сприяло формуванню літературно-публіцистичного журналу «Правда» (1867) Таку саму назву мав і адресований жінкам московільський двотижневик (Лі, 1868—70), де, крім висвітлення актуальних проблем жінок Галичини, потреб їхньої освіти, надання громадянських прав, вміщені повісті і нариси «Прекрасная фанарютка (Графиня Витт-Потоцкая)», «Біанка Малічери (Діаньє в Венеції)» тощо

«Русалка» — різножанровий літературний альманах (К — Л, 1921) за редакцією К Полщука На його сторінках з'явилися твори А Павлюка («Намалюваний Ісус», «Стоптані квіти»), К Полщука («Чорноземля», «Начерки олівцем»), Петра Гая («Поези»), Наталки Волошки (псевдонім Натал Лівичко — «В тумані»), Галини Орлівни («Соната», «Очі», «Дві квітки», «З балкону»), уривок із роману «Acternum» Ф Дудка, статті «Грекоци-поети» (про спроби пера М Коваленка, Муся Бандуриста, С Калинця та ін), К Лавріновича (псевдонім К Полщука), «Сучасні літературно-мистецькі змагання» К Л-ича (псевдонім К Полщука), «Кустарна преса» Номо (псевдонім Д Загула), низка рецензій тощо

«Русалка Дністровія» — перший західноукраїнський альманах (Будима, 1837), виданий за допомогою сербського культурного діяча Г Петровича, учасниками літературного гуртка «Руська трійця» М Шашкевичем, Я Головацьким та І Вагилевичем після заборони клерикальною цензурою друкувати альманах «Зоря» Цензура також намагалася перешкодити публікації нової збірки, яка, на думку В Левицького, була «несвоєчасним духовним витвором екзальтованої юнацької фантазії, читання якого в теперішній час може ввести в оману легковажних і викликати у них невдоволення існуючим». Вісімсот примірників, надісланих до Львова, було конфісковано, збереглося шістьсот, ще двісті розповсюджувалося поза Галичиною Видання, за словами І Франка, було «немов один неясний прорив чуття людського серед загальної затупіння та здичиня» Автори альманаху прагнули пробудити національну свідомість галичан, наголошували на історичній, культурній єдності українського народу, порушували проблему розвитку рідного письменства, орієнтували його на фольклорну спадщину Після передмови («Передслв'я») М Шашкевича вміщений матеріал поділявся на чотири частини Фольклористичний розділ відкривала наукова розвідка «Передговор к народним руским псням» І Вагилевича, у якій були подані зразки дум, обрядових, історичних та лірично-епічних пісень, записаних у різних районах краю Твори видавців становили другу частину альманаху («Складання»), куди увійшли ліричні поезії М Шашкевича («Згад-

ка», «Погоня», «Розпука», «Веснівка», «Туга за милою», «Сумрак печерний»), його ж казка «Олена», дві поеми І Вагилевича («Мадей» та «Жулин і Калина») і наслідування народної пісні «Два віночки» Я Головацького Третя частина («Переводи») містила сербські народні героїчні пісні у перекладах М Шашкевича і Я Головацького, уривок із чеського містифікованого «Краледворського рукопису» У завершальному історико-літературному розділі «Старина» з передмовою М Шашкевича було опубліковано історичні та фольклорні твори, діловий документ і бібліографічну інформацію про слов'янські й українські рукописи, що збергалися у Василянському монастирі Львова Тут же вміщена критична рецензія М Шашкевича на етнографічну розвідку «Руское весле» Й Лозинського, в якій шлося про потребу адекватного прочитання народних пісень Альманах та його видавці зазнали переслідувань місцевих церковних і світських властей

Русальні (троєцькі) пісні — різновид календарно-обрядової лірики, яка супроводжувала звичаєво-обрядові дії впродовж русального (гряного) тижня, що за християнським календарем починається в П'ятдесятницю, на Святу Трійцю, тобто на 50-й день після Великодня (переважно в кінці травня — на початку червня) Р п засвідчують міфологеми, в яких заковане світосприйняття давніх українців, що визнавало наявність демонічних істот, зокрема русалок У застосовуваному разом з Р п обряді поновлені сліди давнього культу пошанування покійників, передусім тих, які померли не своєю смертю Русалок гуцули досі називають «нав'є» (мерці, злі духи), волиняни — «мавка» (лісова русалка) Русальним, або навським, Великоднем є день поминання покійників — четвер напередодні Св Трійці Русалок ще називають «життя матка», «купалка», «водяниця», «лоскотуха», чехи — «життя баба», «лісова двичина», поляки — «світязянка», «гоплянка», західноєвропейські народи — «ундіна», південні слов'яни — «влада» Русалки втілюють дух води, рослинності, лунарну символіку Ще на початку ХХ ст Ю Миролюбов нарахував сімнадцять «сестриниць», які мали свої імена (Житиця, Пшениця, Катраниця, Березиця, Яблуніця, Дивоця та ін), згодом розширив їх перелік Русали відображали уявлення про перехід весни до літа, присвячувалися богині Ладі, супроводжувалися низкою магичних дійств, які мали сприяти майбутньому урожаю Християнське врівнення надало цим істотам значення ворожої, диявольської сили, проте язичницький обряд на Зелени свята залишився У хороводах, що водили на полях, луках чи в лісах, роль русалки мала виконувати найвродливіша дівчина При цьому ствалися метафоричні пісні-загадки з глибоким філософським змістом, які відображали світосприйняття українців

Ой біжить, біжить мала дівонька,
А за єю русалонька
— Ти послухай мене, красна панночко,
Загадаю тобі три загадоньки,
Як вгадаєш — до батька пушу,
Не вгадаєш — до себе візьму
«Ой що росте без кореня,
А що біжить без повода,
А що цвіте да без цвиту?»
— Камнь росте без кореня,

Вода бжиться без повода,
Папороть цвѣте да без цвѣту

Русальний обряд розгортався у локальних варіантах, наприклад в описаній М Костомаровим «Тополі» на Полтавщині, звичай «водити Вербу» на Чернігвщині, «водити Куста» на Полссі Водиння «Тополі» чи «Куста» супроводжувала пісня «Стояла тополя край чистого поля» Збереглося небагато псенних зразків «Ой в лску, у грянні на дубку», «Сидла русалка на білій березі», «На грянній, на грянній», «Ой у лісі, при горісі, при дубку», «Проводили русалочок, проводили», в яких згадуються русалчини гойдалки, прохання дати намітки, сорочки, загадка дівчини і проводи русалки, у грянних піснях русалку символізувало деревце, яке теж грала дівчина («Щоб вони до нас не ходили, / Та нашого житечка не ломили, / Та наших дівочок не ловили») Р п доповнюють царинні пісні з Лемківщини «Собором ідеме, полон несеме!» (наддніпрянський варіант «Із збором ідем, полон несем»), «Куди ідеме, Бога слдимо», «Гей, на Великдень, на славний день» Ключ адекватного прочитання сакральних текстів обрядових дійств, близьких до веснянок, гаївок, петрівчаних та купальських пісень, втрачений Арханічність Р п підтверджують відсутність строфічної структури, невпорядковане римування, асонансна рима Мотиви русалій були поширені і в загадках Романтичну таємничість, баладний драматизм ситуацій використовували письменники М Гоголь трансформував їх мотиви в оповіданні «Майська ніч, або Утоплена», Т Шевченко — у низці балад («Причинна», «Русалка», «Утоплена», «Тополя»), Леся Українка — у поемах «Русалка», «Віла-посестра», у драм-феєри «Лісова пісня», М Коцюбинський — у повісті «Тні забутих предків», Олександр Олесь — у драматичних творах «Над Дніпром», «Ніч на полонині», В Король-Старий — у казках із циклу «Нечиста сила», у казці-п'єсі «Русалка-жаба» та ін Представники «Руської трійці» назвали свій альманах «Русалка Дністровая» Елементи русалій відображені у вірші «Лорелай» Й-В Гете, у баладах «Світязянка», «Рибка» А Міцкевича, «Лісова панна» К Ербена, у поемі «Русалка» О Пушкіна, вірші «Русалка пливе» М Лермонтова, поемі «Віла і лісовик» В Хлебнікова тощо Австрійський композитор Ф Кауфер написав романтичну оперу «Дунайська русалка» (1798), перероблену М Краснопольським («Леста Дніпровська русалка») За повістю «Ундна» Ф де Ламот-Фуке з'явилися однойменні опери Е-Т-А Гофмана (1816) та А Лортцінга (1845) М Римський-Корсаков (1878) написав оперу «Майська ніч» на основі однойменного твору М Гоголя, М Лисенко назвав свій твір «Утоплена» (1884), використав лібрето М Старицького Відома опера «На русалчин тиждень» М Леонтовича за казкою Б Грінченка Образи русалок привертати увагу художників Т Шевченка (ескіз сепено до плафона та стін у будинку Кочубея), К Маковського («Русалки»), П Іоанновича («Віла») Р п та обряди висвітлені в наукових розвідках П Чубинського, М Максимовича, Б Рибаківа, О Воропая, С Килимника, В Давидюка та ін

«Руслан» — християнсько-громадське періодичне видання (Л, 1897—1914) Його редакторами були Т Барановський, С Кульчицький, Л Лопатинський, С Горук, В Барвинський Газета мала на меті боронити права «нашого народу», «нашої Церкви», критику-

вала діяльність москвофілів Проблеми суспільства відображені в епістолярних публікаціях «З переписки між д-ром Т Окулярським та послом О Барвинським», «Переписка Проф д-ра Омеляна Огоновського з Олександром Барвинським», у полемічному листі М Павлика «М Драгоманов «високий рівень українства» та «нова ера»» і відповіді О Барвинського «Високий рівень українства а нова ера», який, на відміну від М Драгоманова, не розмежував національні та політичні питання Тут друкувалися також листування О Барвинського з І Воробкевичем, О Партицьким, В Антоновичем, П Кулшнем під спільною назвою «Матеріали до історії зносин Галичан з Буковинцями», був опрацьований епістолярій українського письменства і громадських діячів другої половини XIX ст («Матеріали до національно-політичного культурного руху русинів»), вміщено низку публікацій з історії України Особливого значення газета надавала мові як запоруці етнічної ідентичності, проблемам емансипації, освіти, економічного життя тощо Видання постійно інформувало своїх читачів про діяльність Наукового товариства імені Тараса Шевченка, друкувало його наукові праці, аналізувало роботу «Просвіти» Важливою публікацією на шпальтах «Р» були «Спомини з мого життя» О Барвинського, де відображена не лише особиста доля автора, а й дані про українську дійсність на межі XIX—XX ст Рубрика «Руский народний театр» постійно висвітлювала сценічне мистецтво, вела обговорення будівництва нового театру у Львові, інформувала про перші концерти у Львівській філармонії У 1897 в газеті з'явився цикл статей, присвячених Т Шевченкові, публікувалися статті К Студинського, в яких аналізувалася його творчість У газеті були вміщені матеріали про Т Шевченка напередодні сторіччя від дня його народження (1914) Читач міг також ознайомитися з поезіями та прозою Б Лепкого (новели «Щаслива година»), П Карманського, В Щурата (переклади європейських авторів під назвою «Поезії XIX віку»), О Маковея («Ярошенко», гуморески «Наш знайомі» тощо), а також А Крушельницького, М Старицького, М Могильницького, спогадами О К «Цікава сторінка з минулого» про Т Лебедінцева У виданні з'явилася повість «Молодий вік Максима Оudinця» Я Кониського, уривки з «Енеїди» І Котляревського, «Культурні типи старинного Сходу» І Нечуя-Левицького, «Мазепа» Дж Г Байрона у перекладі М Старицького, перекладені твори Елззи Ожешко, А Готнера-Грефе, Дон Карлоса, Б Пруса, Марка Твена та ін Привертати увагу літературознавч розвідки К Студинського («Характеристика поезій Гулака-Артемовського та Козаччина і гайдамаччина в «Енеїді» Котляревського»), О Барвинського («Письменицька спадщина бл п Костя Горбала»), Я Гординського («Іван Гушалевич і його творчість»), Б Лепкого («З дослідів над Шевченковою «Наймичкою»»), також В Щурата, О Макарушки У «Р» з'явився також кореспонденці «З Канадського Руси» П Філяса З 1898 в газеті функціонували розділи «З літературних новин», «Літературні новини», де наводилися анотації творів, надрукованих у «Літературно-науковому віснику» Так само висвітлювалися публікації «Хлбороба», «Рідного краю», «Слобожанщини», «Боротьби» та ін, цитувалися статті з «Буковини», «Діла», «Громадської думки», «Ниви» Запроваджений у 1911 розділ «Наука, умісль, пись-

менство» повідомляв про підручники, видані заходом Руського педагогічного товариства, «Просвітою», О Барвінським тощо

«Русская беседа» — журнал російських слов'янофілів (М, 1856—60) На його сторінках засуджували крипаччину, порушували проблеми філософії (І Кириєвський), літературної критики та мистецтва (А Григор'єв), питання народності (Ю Самарін), православ'я, «почвенництва» У журнал друкували і художні твори С Аксакова, О Толстого, Ф Тютчева, О Островського, І Нікітіна та ін, серед яких були вміщені поезії Т Шевченка «Садок вишневий коло хати» під назвою «Вечір» та «Сон» («На панщині пшеницю жала») Іронічне ставлення Т Шевченка до журналу відображене у вірші «Умре муж велій в власниці» До авторського колективу входили Марко Вовчок, П Кулш, Д Мордовець

«Русская историческая библиотэка» (РИБ) — серія збірників історичних документів, пам'яток літератури XIV—XVII ст, видання Археографічної комісії (1872—1927, було опубліковано 39 томів) Серед матеріалів, що стосуються старообрядництва, листування князя Курбського, справ московського Тайного приказу, «Донської справи», господарських актів, у «Р і б» друкувалися «Пам'ятки полемічної літератури в Західній Русі» (томи 4, 7, 19), частина «Литовської метрики» (томи 20, 27, 30, 33) тощо У їх виданні брали участь О Веселовський, Б Греков, О Тимофєєв, Ф Успенський, М Костомаров та ін

«Русский инвалид» — орган Комітету допомоги пораненим, пінзше — офіційна газета Військового міністерства (Петербург, 1813—1917) У її додатку «Літературна газета» (1840—49) з'явилася замітка (1844, № 232) з підтримкою задуму Т Шевченка видати серію ефортів «Мальовнича Украина» («Живописная Укратна») На сторінках «Р і» (1857, № 61) вперше було опубліковано його вірш (без зазначення прізвища автора) «Заворожи мен, волхве» під назвою «Пустка» Пінзше надрукували некролог на смерть поета і нотатки про його перепоховання в Україні

«Русское слово» — російський літературно-науковий місячник (Петербург, 1859—66) З 1861 став літературно-політичним, коли відділ літературної критики та публіцистики очолив Д Писарєв На сторінках видання було надруковано схвальні рецензії Д Михайлова (1860, № 4), Д Мордовця (1860, № 6) на «Кобзар» Т Шевченка У 1861 О Афанасьєв-Чужбинський подав рецензію на журнал «Основа» (№ 1), записки «Землякам Над домовиною Т Шевченка» (№ 2), «Спогади про Т Г Шевченка» (№ 5)

Руссоїзм (франц. *roussoisism*) — громадсько-літературна течія XVIII ст, зумовлена філософськими, естетичними, педагогічними, етичними, історичними поглядами та творчістю французького письменника і мислителя доби Просвітництва Ж Ж Руссо (1712—78) Р передбачав втілення ідей природної людини, рівності та свободи, національного суверенітету, заперечував розсудкове механістичне розуміння обов'язку, абстрактне моралізування Природу представники Р тлумачили як ідеалізовану прама-тву, яка забезпечує індивіда матеріальними багатствами, пристрастями і талантами, які цивілізація спотворює, нівелює індивідуальну самобутність, розвиває егоїзм, честолюбство та інші пороки (трактат «Миркування про науки і мистецтва» Ж. Ж. Руссо, «Про-

стак» Вольтера) Ці ідеї відображені у буколіках, у Біблії, у вченні стоїків та ранньохристиянських теологів Логоцентризмом було протиставлено культ природи, культ чуття Руссоїстська модель мрійливої прекрасної душі, не переобтяженої рефлексією, безпосередньої, перейнятої бажанням змін, позначилася на філософському сенсуалізмі та літературному сентименталізмі, преромантизмі, романтизмі Ще за життя Ж Ж Руссо його твори «Юлія, або Нова Елоїза» (1761), «Еміль, або Про виховання» (1762) вплинули на сучасників, зокрема Н Леонара, С Мерсьє, Н Ретіфа де ла Бретонна Пінзше його авторитет визнав Конвент Франції Інтертекстуальність Р поглиблювали Ж Бернарден де Сен-П'єр, А Поль Шен'є, які творили на межі сентименталізму й романтизму Творчу спадщину Ж Ж Руссо популяризували англійський гурток Е Дарвіна, Т Дея, який видавав роман «Сентферт і Мертон» (1783), Р позначився на очолюваній Дж Бітті (автор «Досвіду про істину» та «Досвіду про поезію та музику») шотландській школі «Філософії здорового глузду», на творчості Л Стерна («Сентиментальні мандри Францією та Італією», 1768, «Життя і думки Тристрама Шенді, джентльмена», 1760—67), О Голдсмита («Векфільдський священик», 1766), Г Брука («Знакомий простак», 1764—70), Г Меккензі («Людина чуття», 1771), на лиці В Каупера Р відображений у світогляді представників «Бурі і натиску», «геттінгенського гаю», вплинув на ідейно-естетичні пошуки Й-В Гете, Ф Шиллера, ідеї Канта, Й-Г Песталоцці Ознаки, відповідні Р, можна віднайти у філософії та поезії Григорія Сковороди, І Котляревського, Г Квітки-Основ'яненка, однак І Франко застерігає від цього, бо українські письменники не сприймали радикалізму поглядів Ж Ж Руссо, а П Білецький-Носенко критикував їх За доби романтизму, який скептично ставився до традицій Просвітництва, Р розвинувся в релігійні, мотиви світової скорботи (П С Балланш, Е Сенанкур, Б Констан, А де Ламартін, Дж Г Байрон, М Лермонтов), в «природній людині» представників «Озерної школи», робінзонади («Кратер» Дж Фенімора Купера, «Вісті низвідкіль» В Морріса), соціальних утопіях Р Оуена, Ш Фур'є, навіть К Маркса Ідеї повернення до природи завжди були актуальними Л Толстой використовував їх для обґрунтування власної теорії «непротівлення злу» та народництва, названого толстовством Тенденції Р, властиві природничо-науковим, історико-культурним теоріям XIX ст, що ґрунтувалися на позитивізмі, «філософії життя», на основі якої формувався модернізм, набули драматизму у «Присмерку Європи» О Шпенглера

«Русь» — тижневик (1867), редактований народовцем Ф Зарєвичем, зінційований прихильником польської колонізації України А Голуховським На сторінках видання обстоювалися права української мови на іманентний розвиток, критикувалося «язичче», відкидалися небезпечні орієнтації як на Польщу, так і на Росію, обґрунтовувалася настановна культурно-просвітницького опору Тут друкувалися й художні твори «Землячка» Ф З (псевдонім Ф Зарєвича), «Подорож школяра» Дениса з-над Серета (псевдонім В Ільницького), переклади З тижневиком співпрацювали В Шашкевич, О Левицький Принципова позиція тижневика викликала невдоволення А Голуховського, тому він припинив існування Таку назву

мав релігійний, громадсько-політичний, літературний двотижневик (Л, 1885—87) за редакцією Л Боброви-ча, що протистояв москвофільству, обстоював «само-стійність» Галичини Деякі його матеріали стосувалися й українського письменства Тут, зокрема, публікувалися тексти про відзначення 25-річчя від дня смерті Т Шевченка, поема «Смерть Хмельницького», повість «Аристократка» критоніма К, який написав також рецензію на драму «Жрець із Реми» Е Ренана

«Руська бєсіда» — українська громадська культурно-просвітницька організація на Буковині, заснована 26 січня 1869 Видавала журнал «Буковинська зоря» (1870—71) Спочатку мала москвофільську орієнтацію Обов'язки першого її голови виконував О Продан, найвизначнішими діячами були С Воробкевич, О Калужняцький, Є Пугуляк, О Попович, М Івашко, Ю Федькович та ін З 1880 організація створює свої осередки в багатьох містах, формує хати-читальні Ї діяльність посилилася з 1884, коли до неї увійшло багато народовців розгорнулася видавнича справа, друкувалися газета «Буковина», серія «Бібліотека для молоді, селян і міщанства» (1885—94), «Ластівка» (1894—96), твори Ю Федьковича, С Воробкевича та ін Було створено низку таких організацій, як «Руська школа», «Буковинський боян», «Жіноча громада» тощо У 1918 румунські окупанти закрили хати-читальні, заборонили роботу «Р б», що поновилося в 1938 після ліквідації Української національної партії, але знову зазнала репресій у 1939 з боку радянської влади

«Руська друкарня» — друкарня та однойменне видавництво для «руських фермерів та робітників», засновані (Вінніпег, 1908) Я Кретом, де друкувалися ілюстрований журнал «Хата», початкові числа «Українського голосу», перший український підручник П Зварича на еміграції, тижневик «Канадський Фармер» тощо «Р д» невдовзі почала співпрацювати з «Першою Канадською книгарнею» чеха Ф Доячка, а згодом був створений книговидавничий концерн «Руська книгарня» Лише впродовж 1910—14 він надрукував понад шістьдесят українських книг Популярним був упорядкований Т Федиком збірник «Пісні про Канаду і Австрію», тобто Західну Україну (1911), перевиданий у 1927 під назвою «Пісні емігрантів про Старий і Новий край»

«Руська правда» — киеворуська писемна пам'ятка права у трьох редакціях короткої, широкій (просторовій), скороченій Пам'ятка є автентичною, не має відповідників у правових системах інших народів не містить слідів римського законодавства Точна дата написання «Р п» невдома Збережені понад сто її списків, складених у XIII—XVIII ст У її основі покладено звичаєві нормативи від князя Ігоря, Ольги, Святослова («Закон Руський»), «Статут великого князя Ярослава Володимирича про суди», Грамоту Ярослава новгородця Найдавнішою вважається коротка редакція, що складається із «Правди Ярослава» (20—30-ті XI ст), «Правди Ярославичів» («Статуту Ярославичів»), «Покону вірного» та «Уроку постникам», сягає, за спостереженням Л Білецького, язичницьких часів, коли визнавалося виче правдо, на підставі якого спільнога укладала договір із князем щодо його володарювання, злочинець відповідав за скоєне незалежно від суспільного стану, жінка була рівноправна з чоловіком, релікти кривавої пом-

сти, відображені у тексті, поступово замінювалися відшкодуванням матеріальних і моральних збитків Виникнення широкої редакції пов'язується з діяльністю Володимира Мономаха Вона складається із Суду Ярослава Володимирівича та Статуту Володимира Мономаха На її підставі було написано скорочену редакцію (XV чи XVII ст), запроваджено «Литовський статут», «Права, за якими має судитися малоросійський народ» тощо «Р п» одніють як літопис давньоукраїнського життя XI—XII ст, як пам'ятку писемності Ї публікацію здійснили М Калачев («Попередні юридичні свідчення для повного пояснення Руської правди», 1846) та наукові співробітники ВУАН (1935), що використали з цією метою сім списків і п'ять редакцій Досліджували пам'ятку Я Падох, М Чубатий, Л Білецький та ін

«Руська трійця» — група українських романтиків (М Шашкевич, Я Головацький, І Вагілевич), яка діяла при Львівській семінарії (1833—37) Створена під впливом чеських «будителів», мала зв'язок з польським конспіративним «Союзом друзів народу» До них приєдналися М Устиянович, А Могильницький, І Головацький, з ними контактували Г Ількович, М Мінчакевич та ін Цей гурт, що мав на меті піднесення духовного життя Наддністрянщини, був об'єднаний спільною народницькою ідеєю праці на користь української культури, перейнятий потребою відродження національної свідомості, боротьби, розвитку письменства на основі живонародної мови Тому «Р т» виступала проти продовження штучної, книжної традиції давньоукраїнської літератури, запровадження латини в українському письменстві, брала участь в «азбучній війні» Так, М Шашкевич, полемізуючи із В Залеським, вважав, що «література є постійною потребою всього народу» Він почав закладати основи народництва, надаючи йому романтизованих ознак Девізом діяльності «Р т» став узяття із збірки народних пісень М Максимовича рядок «Світи, зоре, на все поле, закуль місяць зійде» Представники «Р т» мали романтичний тип світосприйняття, не відкидали й досвіду Просвітництва Вони займалися фольклорно-етнографічними студіями, записували зібрані матеріали уснопоетично творчість та власні твори у збірниках «Син Русі» (1833), «Зоря» (1834), але видали у Будимі лише альманах «Русалка Дністровая», що був важливим для літературного і культурного життя не лише Галичини, а й усієї тогочасної України І Вагілевич упорядкував кілька рукописних збірників народних колядок і щедринок передав їх П Шафаріку, П Кіриєвському, П Лукашевичу, В Мацейовському, М Погодну, однак за його життя вони не були опубліковані Пізніше, у 1878, Я Головацький видав тритомні (у чотирьох книгах) «Народные песни Галицкой и Угорской Руси», основою яких стали фольклорні зібрання «Р т» Представники цього гурту, за словами І Франка, намагалися «витворити одноцілну полудневу мову і літературу і при їх помочі воскресити цілу полудневоруську націю до життя духового і громадського» Проте вони не змогли втілити своїх намірів М Шашкевич помер молодим (1843), І Вагілевич та Я Головацький відійшли від програми «Р т», якої намагалися дотриматися Р Мох, А Могильницький та ін У 1862 Ф Заревич спробував відновити її діяльність за допомогою К Климовича та В Шашкевича, а також

представників щойно створеної «Молодої Русі» Ю Лаврівського, С Качали, Т Реваковича та ін

«Руська хата» — український літературний альманах (Чернівці, 1877), який започаткував традицію календарів-альманахів Виданий на громадських засадах за сприяння Данила Млаки (псевдонім С Воробкевича), який написав також передмову У виданні представлені твори українських письменників Буковини Ю Федьковича (вірш «Явір», «Де доля?», «О чом Дунай!», «Волошин», романтична, з елементами містики трагедія «Довбуш»), С Воробкевича («Для мене однаково», «У степу», романтично-історична поема з часів козаччини «Нечай», цикл віршів «З нещасної Болгарії»), К Устияновича («Шпиль високий полонини», «Молитва»), І М — криптонім етнографа І Мартиновича («Храм на Буковинській Русі»), прозова гумореска А Ш — криптонім А Шанковського («Споминки про недавно бувальщину») та ін Подано також твори П Кулша («Хutorянська, або Співана хвала молоді перед весільними п'єсьми»), оповідання з уст народних «Трудящий шукає долі, а доля шукає трудящого» Ганні Барвинок та ін

«Руський співаник» — збірник народних пісень (Л, 1888), упорядкований К Паньківським, виданий товариством «Просвіта» Один із перших українських псенників Поезія «Руська пісня благовісна» Б Кирчова стала прологом до збірника Вірш народного та літературного походження згруповані в кілька циклів «Пісні патріотичні» (44 твори) містить твори «Ой полети, галко», «Ой не гаразд, запорожці, не гаразд вчинили», «Ще не вмерла України» (слова П Чубинського), «Гетьмани, гетьмани», «Ой чого ти почорніло», «Б'ють пороги», «Учітєся, брати мої» (слова Т Шевченка), «Ой біда, біда», «Верховино, світку ти наш» (переклад з польської М Устияновича), «Мово рідна, слово рідне» (слова С Воробкевича), «Чого, вітре, чого буйний» (слова О Кониського), «Та гей, воли!» (слова С Руданського) тощо Розділ «Пісні козацькі, бурлацькі, рекрутські і чумацькі», крім фоль-

клорних текстів, містив вірші Ю Федьковича («Засвіти ми, ясна зоре», «Пою коні при Дунаю»), П Ніщинського («Закувала та сива зозуля»), К Устияновича («По морю») та ін Окрему групу становили любовні пісні (переважно народна лірика), а також пісні на слова І Котляревського, Ю Федьковича, С Руданського, С Воробкевича та ін Четвертий розділ містив «Думки», народні пісні та пісні літературного походження (на слова М Шашкевича, Т Шевченка, Ю Федьковича, С Воробкевича та ін), переважно лірико-медитаційного характеру Надруковано вірш-пісню «Сам самотній по дорозі йду я» М Лермонтова у перекладі І Франка

«Русь» (англ. Movement) — група англійських неокласицистів (Ельзабет Дженнінгс, В Вейн, К Еміс, Д Дж Енрайт, Р Конквест, Д Дейві, Д Голлоуей, Т Ганн, Р Ларкін), яка друкувала програми антології «Поети 1950-х» (упорядник Ельзабет Дженнінгс), «Нові рядки» (упорядник Р Конквест), заперечувала надмір романтизму в поезії, сплески емоцій, пошуки прихованої таємниці буття, культ Д Томаса, творам якого були притаманні такі ознаки Натомість представники «Р» апелювали до цінностей розуму, кларизму, об'єктивізму, відновлення побутових форм, простоти і досвіду, на чому наголошував Р Конквест у своєму маніфесті «Чистота мови в англійській поезії» Р Ларкін, полемізуючи з Т С Еллотом, закликав поетів бути уважними до доклькля Тому естетична програма «Р» містила орієнтації на елітарне мистецтво (Д Дейві), але не замикалася в ньому, враховувала середній смак потенційного читача (Р Ларкін) Діяльність «Р» позначилася на творчості Е Твейта, Дж Макбета та ін, вплинула на розвиток англійської поезії 60-х ХХ ст Так її назвав (1954) літературний редактор журналу «Спектейтер» Дж Скотт

Русьома зйомка — нанесення на гільку зображень різних предметів, сцен, дій за допомогою рухомих кіно- чи телекамери Її різновидами є панорамування, тревелінг, траекторна зйомка

С

Сага (давньосканд. *saga* *сказання*) — оригінальні і перекладні епічні (історичні й героїчні) твори з віршованими вставками, розлогіми діалогами («Сага про Волсунгів», «Сага про Греттіре»), поширені в Ісландії Часто їх називають ісландськими Виокремлюють втрачені ранні (усні) та збережені пізні (письменні), створені безіменними авторами, знавцями традиційних законів Найдавніші, або родові, започатковані в оповідях про минуле ісландців (900—1050), відрізняються від інших, казково-легендарних (С про вікінгів) реалістичністю, стилістично викладу, відсутністю яскравих епітетів Деякі С, зокрема корольські, відображають події у Норвегії, найвідоміша з них «Геймскрінгла» (прибл. 1230), що поєднує підручник поезії та історичну хроніку «Круг земний», створена Сноррі Стурлусоном У ній вміщено лаконічну С про Гроєрека, тобто Рюрика, яку переклав І Франко Частина текстів стосується Київської Русі (Гардарики), оповідає про долю Гастіна

(Аскольда), Олафа Трюгвісона, Олафа Святого, Магнуса Доброго, Гаральда Суворого Поширювалися також С про данських королів, про ісландських єпископів, тобто «саги про давнину», що вплинули і на «Старшу Едду» Переважно у С описувалися військові подвиги, викрадення худоби, сватання, плавання в дивні краї, бенкети, обстоювалися прагнення воїнів (золото, жінка, помста, слава), моральний імператив «людина людині — радість» Іноді використовувалися інтертекстуальні елементи, запозичення з античного, біблійного епіосу тощо, як-от про троянців, про юдеїв та ін, а також апостольські, переважно перекладені з латини, пов'язані з запровадженням християнства в Скандинавії в XI—XII ст За стилем С близькі до ричардських романів, народних переказів, хронік Вони мали виразні жанрові ознаки родинної хроніки («Сага про Ньяла»), героїчної біографії («Сага про Егіль Скаллагрімсона»), трагедії («Сага про Бйорна»), психологічної новели («Сага про Гіс-

ли»), любовної повісті «Гунляуг Змішний Язык», поява якої значно випередила «Фьяметту» Дж Боккаччо Твори відображають життя багатьох поколінь, привертаять увагу побутовим реалізмам, простою наративу В Ірландії відповідник цьому жанру називався «скелами» (V ст), був значно архаїчнішим за ісландський, його створювали філди Твори зафіксовані у рукописах, мають віршові вставки Тексти розмежовували на вступні та головні, акцентували на фабулах сватання, викрадення, руйнування тощо Збереглися такі цикли С, як уладський, перекази про Фінна, міфичний, історичний (корольський) Систематизація С розпочалась у XII ст Традиція жанру у вигляді архетекстуальності поширилася за межі Ірландії та Ісландії, сприяла урізноманітненню нової та новітньої літератури XIX—XX ст («Сага про Вьолундура» А Г Еленшлегера, «Сага про Фрітгофа» Е Тегнера, «Сага про Йєсту Берлінга» Сельми Лагерлеф, «Сага про святих», «Віга Льот і Вигдис» Сігріт Унсет, «Сага про героїв» Х Лакнесса Дж Голсуорсі використав особливості С для відтворення родинної хроніки (багатомовна «Сага про Фрсайтві») Цей прийом застосував і Вал Шевчук у романі «Стежка в траві Житомирська сага» (1994) Жанр вивчали українські дослідники І Шаровольський («Сага про Фервера і конунга Хейдреке»), І Франко («Смерть Олега і стародавня зага про фатального коня», 1912), російський вчений М Стеблн-Каменський («Ісландська література», 1947, «Світ саги Становлення літератури», 1971), а також В Ярхо, А Гуревич та ін Окрему студію з С здійснив І Качуровський, який переклав «Сагу про конунга Ганстінгса і місто Люні»

Сад (*lat hortus*) — середньовічний дидактичний збірник, що об'єднував дані з різних галузей знань, як-от «Сад насолод» (XII ст) абатиси Герради Ландсберзької, що вважався лексиконом того часу, або присвячений лаїни «Малий сад елегантій» (1505) Л Корвіна Запровадження С як енциклопедичного твору поезії належить італійському поету Паоло Дзадзароні («Сад поезії», 1641) Цю традицію поглибив Симеон Полоцький у збірнику «Вертоград многоцвітний» (1678), де релігійні та світські вірші розташовувалися за абеткою, відповідали вимогам барокової поетики, якої дотримувалися Антоній Радивіловський («Огородок Марії»), Митрофан Довгалецький («Сад поетичний») Лариса Шевченко («Інтелектуальна еволюція української мови теорія аналізу», 2001) детально розглянула символіку С не лише в його поезії, а й у трактатах, з'ясувала, що він відповідає естетиці бароко, закорінений у біблійну семантику, постає як «ідеальний світ, якого прагне смертний» У коментарі до 28-ої пісні своєї збірки Григорій Скворода пропонував власну дефініцію С, асоційованого з Версалем « едем, сиріч рай, або розкішний сад, невинних світських утіх виповнений» Бо Інґ Ра (псевдонім німецького письменника Й-А Шнайдерфранкена) об'єднав свої твори у збірці «Закритий Сад» (1939) Американський дослідник Р де Гран Барондес назвав «Садом богів» (1957) антологію давніх месопотамських текстів, а А Махов «Садом демонів» (1998) — словник інфернальних міфів Символ С як ремінісценція світглядної і поетичної моделі Григорія Сквороди наявний у вірші «Ой ні, ще рано думати про все» Ліни Костенко Ії поема «Сад нетанучих скульптур» сприймається як аллюзія на уявлення стоїків

про природу (Премудрість Божу), що втілює в собі найвище мистецтво, софіяну красу Антитетичною такому розумінню С видається збірка «Камінний сад» Б Рубчака, який, спираючись на вчення дзен-буддизму, апелює до хаосу, з якого формується пер-вний космос (вірш «Ars poetica»)

Садж — фігура арабо-перської поетики, оповідь римованою прозою, наприклад «Гулістан» («Гро-яндівий сад») Сааді (XIII ст), збіг деяких слів за метром та «буквою рави» (основа рими) Авторитетний дослідник арузу Ватват окреслив три різновиди С мутавазі (слова, розташовані наприкінці двох чи кількох груп слів, збіжних метрично та за кількістю літер у «букви рави»), мутарраф (збігання слів у «бук-ви рави»), але розбіжність за метром і кількістю літер), мутавазін (лише метрична збіжність ключових слів на початку чи наприкінці відповідної групи слів)

Садізм (*франц sadism*) — ставеве збочення, пов'язане з заподіянням партнерові болю, ненормальна схильність до жорстокості, насолоди від чужих страждань Поняття виникло від імені французького письменника маркіза де Сада (псевдонім Донасьєна Альфонса Франсуа, 1740—1814), автора романів «Жюстина, або Лихо чеснот» (1791), «Аліна та Валькур, або Філософський роман» (1795), «Полна та Вельваль» (1798), «Нова Жюстина, або Лихо чеснот []» (1797), «Маркіза де Гандж» (1813), збірки есе «Філософія у будуарі» (1795), новел «Злочини любові, або Марення пристрастей» (1800) тощо, в яких описані сексуальні збочення, еротичні сцени та ін У XIX ст його твори вважалися курйозними, проте з позиції фрейдизму були прочитані як відображення боротьби несвідомого (підсвідомого) зі свідомістю Сюрреалісти вбачали у його творах одне з джерел своєї творчості, екзистенціалісти — елемент сучасного ім світосприйняття Психоаналіз (праці З Фрейда «Дитину б'ють», «Поза принципом насолоди») тлумачить С як інтегральний чинник розвитку лібідо та суб'єктивності, як відповідник мазохізму («Економічна проблема мазохізму» З Фрейда, 1924), його вторинний прояв Це бінарне поєднання «С — мазохізм» стало основою теорії збочень та гей-лесбійських студій, вплинуло на кінофільми «Плавання» (1980) В Фридкина, «Мище тіло дослідження тілесних кар та садомазохізму» (1977) М Грамла, на фотомистецтво (Дж П Віткін), комікси (Том із Фінляндії), літературу (твори Кеті Екер, Анжели Картер) тощо Ж Лакан («Тривога», 1962—63) вважав, що С зумовлений фаллоцентричними домаганнями, потребою його прихильників «виставляти» об'єкт бажання, відібраний від тіла свого партнера, панувати над ним У постмодернізмі в С вбачають певну доброзичливість, грайливість, коректність «пророчі» постигати, яка передусім поверненню до культурної свідомості притлумленого бажання панувати над неживим довкіллям

Сайнет (*исп semete*) — невелика за обсягом комічна або бурлескна п'єса, сформована у XVIII ст, здебільшого інтермедія, поширена в іспанському, пізніше в латиноамериканському театрі, веселий, до-тепний спектакль Нині С виконують шансоньє

«Сакартвєлос моамбе» («Вісник Грузії») — грузинський щомісячник (Тбіліс, 1863), видання редактора І Чавчавадзе На його сторінках друкувалися актуальні матеріали, зокрема пов'язані з національною боротьбою, порушувалися проблеми естети-

ки та письменства, спалахнула полеміка із журналом «Цісарі» («Зоря»). Крім того, у «С м» публікували художню твори І Чавчавадзе, А Чавчавадзе, Н Бараташвілі, Г Орбелані, Г Ерїставі та ін, а також переклади «Героя нашого часу» М Лермонтова, «Знедолених» В Гюго тощо

Сакіма́е (перс. «тисня винареві») — назва збірок ліро-епічних творів, коротких поем середньовічної перської та тюркської літератури, в яких домінували мотиви марноти життя, туги за втраченою величчю колись могутнього Ірану, втіленого в образах Джамшида, Дара, Іскандера та ін, хвала винареві та вина, що приносять забуття. Формальними ознаками жанру були звертання на адресу винаря, використання парної рими месневі, віршовий розмір мутакариб. На початку С була складником великих месневі про Александра, входила до відповідних розділів «Шахнаме» Фірдоусі, поем «Іскандар-наме» Нізамі, «Аіне Іскандарі» Хосрова Дехлеві, «Герандама Іскандарі» Джами. Як самостійний жанр С поширюється завдяки Умїду Теграні (помер у 1522) Ібн ан-набі Фіхр аз-замані Казвіні упорядкував 1618—19 антологію «Майгане», що містила 57 текстів С різних авторів, вважав, що першим, хто звернувся до цього жанру, був Гафїз

Сакра́льний (лат. *sacer, sacri* священний) — недоторканий, священний, властивий релігійній моделі світосприйняття, наявний у текстах Рїгведи, Св Письма тощо. Поняття стосується також мистецтва, твори якого набувають глибокого духовного змісту. На думку Е Дюркгайма, С є філософською та соціологічною категорією давнини, яка характеризувала таємничі сили, представлені владою спільноти над окремим індивідом. Боги поставали у вигляді міфічної проєкції, що сприймалася як реальна, символи та ритуали приховували раціональне знання, раціональну віру у священне. Ж Батаї із Соціологічного коледжу вбачав у С, утверджуваною завдяки оформуванню та містичному досвіду, нелогічну неоднорідність, яка може руйнувати універсальні логоцентричні системи, дестабілізувати бінарну опозицію «суб'єкт — об'єкт», поглинати їх конвульсійним незнанням. У трактаті М Гайдеггера («Навіщо потрібні боги?», 1971) наголошено, що на місці зниклих богів виникли поети, пов'язані з С. Поетичне начало поклоняє повертати божественне, відсутність якого помітна після руйнування монотеїстичних моделей світобудови. Особливо небезпечно є профанація С. Наприклад, Ж Л Нансі (критик Ж Батаї та М Гайдеггера) закликає покінути з ним, як і Ф Ніцше, який сформулював метафору смерті Бога.

Сало́н (франц. *salon*, від італ. *salone*, букв. велика зала) — товариство письменників, що має спільну естетичну основу, спільні художні інтереси. Поняття, близьке до школи, групи, угруповання, об'єднання. Перші утворення з'явилися за доби елінізму угруповання під керівництвом епіграматиста Асклепада (III ст до н. е.) на острові Самос, елегіста Фїлєта — на острові Векос, а також школа прихильника канонічних мов Арістарха Самофракійського та апологета живописної практики Кратета Малльського. У Давньому Римі діяв гурток Гая Мецената, до якого входили Вергілій і Гораций, та Валерія Мессали, який опікувався Тібуллом, Проперцем, Овідієм. С плекали Вишукане, шляхетне письменство. Його зразки

засвідчені творчістю Аїнгарда, Павла Диякона та ін. палацових поетів Карла Великого, представників Каролінзького відродження. Аналогічні товариства діяли у Флоренції (гурток М Фічіно, XV ст), у Римі (1690—1925) функціонувала заснована Дж В Гравіно, Дж М Крешмбєні літературна академія «Аркадія», при дворі Маргарити Наваррської розвивали жанри містичної лірики, а в Ліонській школі — еротичну поезію. Значною в літературному житті Ренесансу була творчість представників «Плеяди». На початку XVII ст з'являються світські С, передусім Маркізі Мадлен де Сюдєрі (1607—1701), Юлі де Рамбульє в Парижі (1608—55), мадам Марі де Лафайєт (1634—93), відомі ще під назвою «готель». Вони протистояли офіційному письменству, яке підтримував кардинал Рїшельє та заснована ним Академія. У С панувала галантність, формувалися прецедозна манера художнього мислення, аристократична естетика, вироблялася позбавлена егалтарності мова (вживання перифраз), стимулювалися тенденції віртуозної версифікації та творчих змагань, що найповніше виявились у ліриці В де Вуатюра, у прозі О д'Юрфе, Мадлен де Сюдєрі та ін. У Німеччині активізують діяльність палацові гуртки герцогів, «Пегницький пастуший орден», «Геттінгенський гай», у Чехії — «Чеські побратими», у Нідерландах — редерейкери, у Росії — «Товариство любителів російської словесності» та ін. С розвивались і пізніше, у XIX ст. «Товариство доброзичливої літератури», «Сенакль» В Гюго, «Понеділки» О Ш Сент-Бева, «Парнас» (Франція), прерафаєлти (Англія), «Вільне товариство любителів словесності, наук та мистецтв», до якого входив І Котляревський, читав на його зібраннях фрагменти поеми «Енеїда», «Арзамас», «Зелена лампа», «Вільне товариство любителів російської словесності» (Росія) тощо, Кирило-Мефодіївське братство (Україна) і т. д. Деякі С позначалися на творчій долі письменників. Так, регулярні зібрання митців у родині вдови Марошан вплинули на Ю Федьковича (їх засідники А Кобилянський, К Горбаль відкрили йому лірику Т Шевченка, переконали писати тільки по-українськи). Потреба у С залишається актуальною і на межі XIX—XX ст, що засвідчують французьке «Абатство», російський «Мир искусства», українська «Плеяда». Соціальна критика, класицисти, реалісти вживають поняття «С» іронічно, на позначення манірності, неправдоподібності, що відтворено в комедії Мольєра «Смішні манірники». С називають також художні свиставки.

Сальто (італ. *salto* стрибок) — повне перевертання тіла артиста у повітрі, застосовується в циркових номерах. Письменники та літературні критики називають С несподіваний художній зворот, образ із ознаками одивнення.

Самвїда́в — позацензурне нелегальне видання поетичних збірок, альманахів, журналів, окремих творів, здійснюване рукописним чи машинописним способом. Першим таким виданням в українській літературі вважається поема «Скелька» (1927) І Багряного. Наприкінці 40-х XX ст як С були поширені твори російського поета М Глазкова, який фіксував на титульній сторінці своїх позацензурних творів «самсебяздат». У 1956 у Ленінграді з'явилася низка видань «Срєсь», «Культура», «Лїтфронт лїтфаку», «Електрон», у Москві — «Інформація» тощо, які ква-

лфікуються як С, засвідчують спротив творчій інтелекції радянському режиму Невдовзі вони поповнилися «Бумерангом», «Феніксом-1», «Феніксом-66» тощо, регулярно «Хронікою поточних подій» (1968—83), журналами «Віче», «37», «Годинник» («Часы»), «Північна пошта», «Мігін журнал», збірниками «Архів», «Пам'ять», альманах «Метрополь» тощо На їх сторінках друкувалися не лише злободенні матеріали, часто політичного змісту, а й літературні твори В Гроссмана («Все тече»), Вен Єрофєєва («Москва-Петушки»), Ю Алешковського («Кенгуру»), спогади Надї Мандельштам, заборонені поезії М Гумільова, Д Хармса та ін На думку Людмили Шевченко («Російська проза трьох останніх десятиліть /70—90-ті роки ХХ століття/», 2002), такі розмаїті за змістом, тематикою і стилем видання засвідчували «протест проти лицедирства і брехні, виклик системі, її критику, бій за людину, народ та їхню спалпжену тоталітаризмом свободу» Поняття «С» було офіційно запроваджене у судовій справі (1966) А Синявського та Ю Данієля, які друкували свої твори поза радянського цензурую Поява С у 60—70-ті ХХ ст пов'язана з переписуванням і поширенням недрукованих творів шістдесятників Через С розповсюдили щоденник В Симоненка, збірку «Круговерть» (у перевиданні — «Зимові дерева») В Стуса, збірки «Відчинення вертепу», «Коронування опудала», «Спогад про світ», «Підсумовуючи мовчання», «Вино для княжни» І Калинця, «Більмо» М Осадчого, в'язничну лірику З Красівського, С Караванського, «Спогади» Д Шумука, «Лихо з розуму» В Чорновола, упорядкований І Світличним збірник протестів, листів, заяв «Українські юристи під судом КДБ» Тільки через С потрапляла до читача політична публіцистика, що мала форму окремих машинописних анонімних статей «Сучасний імперіалізм», «12 запитань для тих, хто вивчає суспільствознавство», «Націоналісти», «Уроки історії», «Лист письменниці Ірини Вільде її землякам, які не бояться правди», «Українська освіта у шовіністичному зашморзі», «З приводу процесу над Погружалльським», «Стан і завдання українського визвольного руху», а також «Класова та національна боротьба на сучасному етапі розвитку людства» Є Пронюка, «Інтернаціоналізм чи русифікація?» І Дзюби, «Приєднання чи возз'єднання» М Брайчевського Популярними були есе «Іван Котляревський сміється», «На свято жінки», «Собор у риштованні» Є Сверстюка, також «Репортаж із заповідника імені Берії», «Серед снігів», «Хроніка опору», «Мойсей і Датан», «Бумеранг» В Мороза, написані на межі 60—70-х Тоді ж С поширює статті правозахисного характеру, заяви, звернення, відкриті листи, матеріали про УПА, на захист церкви Видання були джерелом інформації про ситуацію в Україні для емігранції Деякі з них перекладалися іншими мовами Більшість їх випускала Перша українська друкарня у Франції, при якій було створене Націоналістичне видавництво в Європі, що сформувало унікальну бібліотеку «Вільна думка», в основу якої були покладені тексти С 60—70-х ХХ ст Тут з'явилася також серія з восьми томів «Широке море України» Правозахисний матеріал, як і твори із призабутої спадщини (поема «Мазепа» В Сосюри та ін), подавав самвидавський журнал «Український вісник» (1970—72), редагований В Чорноволом (числа 1—4) та М Косівим (числа 5—6) С існував й у другій половині 80-х (реда-

гований М Осадчим журнал «Кафедра», альманах «Євшан» за редакцією Ірини Стасів-Калинець, В Стецюка, І Калинця) Одним із перших досліджень С була робота «Самвидав і політика дисидентства у Радянському Союзі» (1975) Ф-Й-М Фельдбругге Нині у видавництва «Смолоסקи» друкується інформаційний бюлетень музею-архіву українського самвидаву МФБ під однойменною назвою С практикується і сьогодні, але не у значенні обминання цензурних перешкод, а як ніде не зареєстроване видання на зразок журналу поезії «Літера Н», що виходить з 2004 у Миколаєві

Самість (нім *Selbst*) — архетип цілнстости в аналітичній психології К-Г Юнга єдиний свідомого і несвідомого аспектів Поняття вказує на стани особистості, що видаються потенційно емпіричними Воно сприймається за трансцендентальне, адже передбачає існування колективних несвідомих чинників на емпіричній основі, лише частково глумачить буття С проявляється у сновидіннях, міфах, казках, відображене в неординарних персонажах (дідо-всевідо, божественне дитя, король, герой, пророк, речник, месія та ін), символах цілнстости на зразок кола (мандали), квадрата, хреста тощо Інколи постає у вигляді бінарних сполук, наприклад дао як взаємозв'язок інь і ян, третій складник у якому неможливий (К-Г Юнг, «Психологічні типи») Між С та психічною реальністю чи традиційним уявленням про божество не існує істотних відмінностей В інтелектуальному аспекті С видається психологічною конструкцією, що виражає непочленовану, непізнану сутність, яку К-Г Юнг запропонував співвіднести з Атманом упанішад, Богом у християнстві («Психологія несвідомого»)

Самобутність — неповторність, те саме, що й оригінальність, ідеографізм, *haxax legomenon*

Самодіяльність — аматорська форма у мистецтві, представлена у різних видах і жанрах народної творчості, пов'язана з її традицією Від професійного мистецтва відрізняється методами і принципами відтворення, поширення та функціонування художніх творів Метою С є не лише репродукування відомих текстів та сюжетів, а й надання їм нового трактування, пов'язування фольклору з письменством

Самозародження сюжетів — теорія антропологічної школи у фольклористиці, за якою подібність поетичних творів, міфів, переказів, казок у різних народів зумовлена однотипністю природи людини Засади С с обґрунтовані шотландець Е Ленг у 60-ті ХІХ ст на підставі досліджень Е Б Тейлора Їх поглибили Е С Хартленд, Р Р Маррет, А Б та Л Б Гомм Таки погляди поділяли В Мангарт, Г Унезер, Е Роде, А Дітеріх (Німеччина), С Рейнак, Е Дюркгайм (Франція), В Міллер, О Кірпичников, І Жданов, М Сперанський, частково О Веселовський (Росія), О Потебня, М Сумцов, К Сосенко (Україна) Теорія стала визначальною для досліджень В Вундта, Дж Фрезера Вона виходила з того, що в минулому основою поетичного мислення було анімістичне світосприйняття, уподібнення людських дій та явищ природи Подібний характер мислення для різних народів зумовив незалежне формування схожих мотивів та фабул, що вважаються постійними компонентами культури, а отже, і літератури Підтвердженням такої думки можуть бути поеми «Галллей» Є Плужника та «Порожні люди» Т С Елопта, написані у 1925 Їхні твори видаються схожими не лише за інтерпретацією абсурду буття, а й за симво-

люкою (образи вовків) Відомо, що автори нічого не знали один про одного У 1928 В Підмогильний опублікував роман «Місто», який завершувався міркуваннями головного героя Степана Радченка про потребу написати твір про пережите ним життя, яке вже насправді було описане Через 10 років з'явився роман «Нудота» Ж П Сартра з аналогічною розв'язкою, автор якого не був знайомий із доробком українського прозаїка Цілоком очевидно, що впливу в даному разі не існувало, натомість свої можливості розкрила теорія С с Невдовзі з'явився роман «Чума» А Камю, що також мав аналогічний фінал, разом із попередніми романами прочитувався в аспекті екзистенціалізму, про який В Підмогильний ніде не згадував Теорія С с стала важливим етапом еволюції компаративістики, зокрема порівняльної фольклористики Водночас вона нехтувала соціально-історичними чинниками розвитку сюжетів

Самокритика — див Літературна критика.

Самонаратований монолог — оповідний монолог від першої особи властивий, наприклад, гуморескам Є Дударя

Самонарація — психонарація від першої особи, притаманна, зокрема, творчості Марка Вовчка, Ганни Барвінок, А Тесленка та ін

Самопізнання — художнє осмислення, розуміння і тлумачення письменником (наратором) можливостей свого таланту, ідентифікація, висвітлення внутрішнього світу, його індивідуально-самобутніх якостей, особистого досвіду Йдеться про екзистенційний аспект творчого самоствердження, репрезентованого «Сповіддю» Августина Блаженного, «Історією Абельярових поневірянь» Абельяра, «Божественною комедією» Данте Аліґ'єрі тощо, які сприяли зародженню концепції антропоцентризму, автобіографічного жанру, започаткованого «Сповіддю» Ж Ж Руссо Художнє С повною мірою виражене в ліриці, що є переважно автопсихологічною Сповідницький характер був притаманний також прози романтизму, почасти реалізму У процесі С письменники можуть створювати власні міфи (М Хвильовий) Важливими у С є щоденники, до яких зверталися Т Шевченко, В Винниченко, О Довженко, А Любченко, В Симоненко, О Ізарський та ін Популярний також жанр мемуарів, де часто розкривається не сутність довілля, а яскрава індивідуальність людини у довіллі С відображене також в епістолах, у ліричних творах, медитаціях Представники біографічного методу вважали важливою проблему С неординарного автора, перетворення його індивідуального досвіду на невід'ємний складник національного письменства

Саморегуляція психічного (нім *Selbstregulatorische Funktion der Psyche*) — за теорією З Фройда — компенсаторні зв'язки між свідомістю та несвідомим, за спостереженням К-Г Юнга — відмінність світосприйняття екстравертів та інтровертів, що позначається на їх мисленні, почутті, відчутті, інтуїції С п відбувається постійно Індивідуальні фікси не тоді, коли його адаптація до зовнішнього чи внутрішнього світу утруднена Загальну схему С п запропонував Д Шарп, виявивши такі рівні психіки, які утруднені під час адаптації, регресія психічної енергії, активізація несвідомих змістів, симптоми неврозу, свідомий та несвідомий конфлікт між Еґо і неусвідомленим змістом, активізація трансцендентної функції, утво-

рення символів, асиміляція несвідомих сенсів, індивідуальна Неузгодження свідомого та несвідомого аспектів із психічними станами засвідчене сповіданнями, фантазіями, переживаннями, які відображає художня література

Саморуйновані творби — твори авангардизму, що ґрунтуються на ідеї деструкції Апробовані кубістами, футуристами, представниками кінетичного мистецтва, авангарду «нової хвилі» та ін С т представлені геппенінгами, темпорально розтягнутою процесуальністю, що не передбачає участі у ній суб'єкта («Фонтан» Й Бекстера), «неможливим мистецтвом» С т зумовили виникнення таких семантичних фігур сучасної художньої творчості, як порожній знак, ефект реальності Ідея деструкції, що відповідає авангардистському об'єкту, сприяла формуванню передумов становлення деконструктивістського розуміння тексту

Самосвідомий наратор — наратор, який усвідомлює свою розповідь, розмірковує та коментує власні наративні операції С н є Людмила (Маргарита) із роману «Гаспир і Маргарита» Галини Тарасюк

Самосвідомість — усвідомлення людиною себе як суб'єкта творчої діяльності, поцінування власних дій, потреб, переживань, думок, ідеалів, свого статусу в певній референтній групі Письменник завдяки С «вилучає» себе з оточення, визначає свою роль у літературному процесі, виробляє власні художні принципи Головним у С вважається знання про знання, інтуїція, поєднана з естетичним смаком Об'єктом С постає сам письменник та його духовний світ С вказує на переживання письменником особливостей свого Я, власної творчої постаті в певному літературному контексті, розкривається у стосунках з іншими митцями, зіставленні з їх доробком, світосприйняттям, моральними настановами тощо Проблема С у європейському літературно-мистецькому просторі пов'язана з ренесансним антропоцентризмом, з появою свідомості, що, за спостереженням П Рікера («Конфлікт інтерпретацій Нариси про герменевтику»), самоздійснюється, та свідомості, яка «вивчає себе» Тобто С є процесом повернення особистості до себе завдяки рефлексії, гостре переживання розладу людини з собою і довкіллям, відчуження від світу Найповніше такі тенденції висвітлені в художній літературі, особливо у ліриці, у монологіях-розмірковуваннях, у щоденниках, листах тощо С ефективно при осягненні довілля, іншого (Я — Ти, або Ми), себе (Воно — Я, Над-Я), як рефлексування сприяє виробленню поведінки, адекватної вимогам середовища, толерантному відстоюванню творчих позицій На С впливають особливості національної культури Митці Сходу вважають головними умовами С усунення мислення, можливість безоб'єктної, інтровертивної (суб'єкт-суб'єктної) свідомості, зняття С на підставі принципу дао, практик йогої або дзен-буддизму, а митці Заходу наполягають на опосередкованні усвідомлення мисленням, на суб'єкт-об'єктному ставленні до життя, здійсненні екстравертивних проєкцій, об'єктивацій, означувань тощо Відмінні настанови С зумовили появу різних її систем з відповідними ознаками медитації та рефлексії, що позначається на літературних творах С називає і внутрішні характеристики нового художнього світу Так, М Бахтін («Проблеми поетики Достоевського») звернув увагу на С ге-

роїв-ідеологів, «суб'єктів свідомості і мрії», присутніх у романах Ф. Достоєвського.

Самоспостереження — див.: **Інтроспекція**.
Самтужність, або **Самотужність**, **Тожсамість**, — прочитання й тлумачення літературно-художньої творчості й твору, що узгоджене з задумом автора. Методологічне поняття. Йдеться про пізнання неповторно-індивідуальної творчості письменника, принципи якої реалізовані у його творчому доробку. С. властиві методологічна орієнтація на автора та адекватне його критико-інтерпретаційне розуміння, обстоювання таланту як вищого рівня творчості з його правом на самореалізацію, захист і розуміння її художньої специфіки. С. розкривається у притаманних тільки цьому письменникові домінантах, у провідній ідеї чи ідеях творчості, в етичній її основі, включаючи й авторську моральність, у відповідному матеріалі, передусім у текстах творів, в ідіотилі. Актуальність проблеми С. зумовила появу колективної монографії «Самотужність письменника» (К., 1999) за редакцією Г. Сивокоця, в якій висвітлено пошуки методологічного інструментарію для аналізу текстів Ю. Яновського, М. Хвильового, В. Свідзинського, Л. Первомайського, В. Стуса.

Санкція (лат. *sanctio*: *непорушна постановка*) — схвалення, затвердження певним державним органом акта, що набуває сили закону. За термінологією А. Ж. Греймаса, частина дії в оповідній структурі, за допомогою якої суб'єкт після виконання чи невиконання контракту винагороджується або зазнає карі його відправником.

Сапфічна строфа — поширена антична строфа, різновид одичної різностопної строфи, запровадженої давньогрецькою поетесою Сапфо з острова Лесбос (кінець VI — початок V ст. до н. е.), відомою як автор «Гімнів до Афродіти». Таку строфічну форму використовував Алкей, удосконалював римський поет Квінт Гораций Флакк. С. с. утворена трьома одинадцятискладниками — двома трохеїчними диподіями з дактилем посередині та із заключним адоном, чи адонічним версом, у четвертому рядку, що, містячи дактиль і трохей, формує рефрен. Г. Кочур прагнув зберегти ритм, перекладаючи пісні Сапфо:

Твій принадний усміх: від нього в мене
 Серце перестало б у грудях битись;
 Тільки образ твій я побачу — слова
 Мовить не можу.

С. с. інколи використовували в латинських релігійних піснях, до неї зверталися німецькі (Й. Клай, Ф.-Т. Клопшток, Й. Гельдерлін, А.-Г. фон Платен, Р.-А. Шредер), австрійські (Н. Лена, Е. Шонвізе), англійські (А. Теннісон, А. Ч. Суїнберн), польські (Ц. Норвід, Я. Івашкевич), російські (О. Радіщев, Вяч. Іванов, В. Брюсов) поети. Перекладав твори Сапфо, намагаючись зберегти їх будову, І. Франко, жартівливий вірш «Sapphicus minor» із дотриманням вимог С. с. написав М. Зеров, версифікаційну інтерпретацію зі збереженням основних ліричних мотивів давньогрецької поетки зробили Людмила Старицька-Черняхівська («Сапфо»), М. Рильський («Сафо до Афродіти») та ін. Іноді С. с. може набувати жанрового ускладнення, як-от «Сапфірна ода» іспанського поета Е. М. де Вільгаса (1589—1669) у перекладі М. Ореста:

Свіжих всіх гаїв дорогий сусіде,
 Квітнів радих всіх споконвічний гостю,
 Подих, повний снаг, ти еси Венери,
 Нижній зефіре!

Знай же мою ти любовну тугу.
 Ти скарг моїх голоси збираєш!
 Знай, безстрашний будь — і моїй коханій
 Мов, що конаю.

Біль мій — він колись був близьким Філліді,
 Він смутив її, бо колись Філліді
 Я спізнав любов — а тепер я її
 Гніву боюся [...].

Сарабанда (ісп. *zarabanda*) — давній іспанський танок або музичний твір у ритмі цього танцю. С. використовували під час спектаклів «Камінний господар» Лесі Українки, «Дон Хуан і Розіта» С. Черкасенка, «Президент» В. Земляка тощо.

Сарказм (грец. *sarkasmos*, від *sarkao*, букв.: *рву м'ясо*) — в'їдлива, викривальна, дошкульна насмійка, сповнена презирства; є одним із важливих стилістичних засобів сатири, почасті гумору. Вважається різновидом комічного, гострою емоційною оцінкою явищ без підтексту, чим відрізняється від близької за значенням іронії. О. Потєбня сприймав С. за «насмійку злісну або гірку, коли той, з кого глузують, або разом і той, хто глузує, перебувають у стані, який викликає найменше бажання сміятися». Зразком С. є вірш С. Тельнюка «Надзвичайно весела пісенька надзвичайно веселого гурона»: «*Ай, ай, ай, весело! Всі ми під пресом. / Так воно треба задля прогреса*». У псевдоарістотелівській «Риторикі до Александра» виокремлено чотири різновиди С. (дотеп, жарт, кпини, знуцання). Амбівалентність С. проявляється, коли іронія виражена у наказовому способі (Євангеліє від Матвія, 27:29,30: «*І навколійшки надаючи перед Ним, сміялися з нього й казали: «Радуйся, Царю Юдейський!» І, плювавши на Нього, хапали трости-ну, та й по голові Його били...*»); коли вжито діасирм (усунута іронія); коли застосовано паралелізм того, що мається на увазі, та висловленого; коли актуалізовані позатекстові чинники, як-от міміка, жести, інтонація тощо. До С. часто вдавався Т. Шевченко у поемах «Сон», «Кавказ», «Іуродивий», в поезіях, наприклад «Якби то ти, Богдане п'яний...», де Б. Хмельницькому не пробачено підписання Переяславського договору:

Якби-то ти, Богдане п'яний,
 Тепер на Переяслав глянув!
 Та на замчище подививсь!
 Упився б! здорово упивсь!
 І препрославлений козачий
 Розумний батьку!.. і в смердячій
 Жидівській хаті б похмелився
 Або в калюжі утопивсь,
 В багні свинячій.

Саругаку — японська народна вистава, сформована із сангаку (X—XI ст.), яку розігрували професійні актори на території храмів.

«Сатанінська шкóла» (англ. *Satanic school*) — характеристика творчості Дж. Г. Байрона, П. Б. Шеллі та Дж. Кітса з огляду на надмір у ній жахів та кпинів, розпусти й безчестя, екзотизмів. Поняття застосував англійський поет-лауреат Р. Сауті (передмова до пое-

ми «Видіння суду», 1821) У відповідь Дж Г Байрон написав полемічно-сатиричну пародію (1822), за публікацію якої був оштрафований видавець Дж Гент На захист поета виступила тогочасна преса (газети «Республканець», «Чорний карлик»), У Гон («Видіння про необхідність суду, написане Тухтєм»), П Б Шелл (драма «Едип-тиран»), тираж якої був конфіскований і знищений владою)

Сатанізм (грец *satanas*, від давньоєвр *satan* ворог, заколотник) — містичне вровчення, за яким поклоняються Сатані як усобленню зла і володарю світу За Св Письмом, Сатана прагнув дорівнятися Богам своєю красою та силою і повстав проти нього Його скинув із неба архангел Михаїл, ті ангели, які підтримали Сатану, перетворені на чортів і перебувають з ним у пеклі Диявол в аксіологічній системі християнства вважається втіленням антисвіту, антигероєм, ворогом людського роду, спокусником, провокатором, «князем світу цього», володарем потойбіччя, здатним повернути проти Бога отриману від нього силу Про це йдеться у трактатах Отців церкви, в життях, апокрифах, легендах тощо Це сприяло утвердженню бінарної моделі світу У еретичних пам'ятках, зокрема богомилів, він трактований як альтернатива Богам, здатна до творення світу на хтонічній основі Такий же розподіл світотворчих функцій, за спостереженням І Нечуя-Левицького («Світогляд українського народу»), характерний і для народного уявлення, коли матеріальні речі вважаються сатанінськими, а духовний світ, рай, душа — божественними за походженням С найповніше втілюється в апокаліптичних мотивах, що акцентують на Антихристові, Сатаналові (злий дух, син Бога і брат Месії), протиставному Ісусу Христу Суворий осуд Диявола дещо послабився у період секуляризації, що виражене в логоцентричних поглядах книжника Фауста («Фауст» Й-В Гете), хоч у поемах Дж Мільтона образу Люципера надано похмурої величі Просвітники використовували фігуру С у своїх атеїстичних теоретизуваннях, романтики — у богоборчих рефлексіях Поширення окультизму призвело до його виправдання, зумовило появу культу

Сателіт (лат *satelles*, *satellitis* супутник, стильник) — вільний мотив, каталізаторна функція, другорядна подія фабули Заповнюючи прогалини між вузловими моментами композиції, С не відіграє значної ролі у наративній дії, його вилучення з тексту не деформує викладу

Сатіра (лат *satira*, від *satura* суміш) — різновид комічного, особливий спосіб художнього відображення довкілля, який полягає в гострому, осудливому, дошкульному висміюванні негативних, потворних явищ С викриває невідповідність між змістом і формою, не використовуючи прямих форм критики Абсурдну дійсність С протиставляє ідеалу як «вищій реальності», на чому наголошував Ф Шиллер («Про навіну та сентиментальну поезію», 1795—96), тому довкілля одночасно сприймається і безапеляційно заперечується Виявляючись через антиідеал, С використовує засоби гротеску, шаржу, гіперболи, лютоті, пародії, навіть фантастики, виявляє амбівалентність сміху крізь сльози, вказує на трагічний аспект людського буття у ситуації безглуздя Вона притаманна народному сприйняттю світу, поширена у фольклорі, де виражена низкою епічних, драматичних, ліричних

жанрів (анекдот, жарт, сатирична казка, сатирична пісня, прислів'я, приказка, народні етологічні епітети, комедія, інтермедія, соті, фарс, вертеп, гумореска, фейлетон, памфлет, пародія, травестія тощо), в яких висміюються людські вади Поняття «С» не має однозначного тлумачення, на думку Г-В-Ф Гегеля, «в ній нема нічого епічного, а до лірики вона, власне кажучи, не пасує» С актуальна у творах, в яких ідеться про шкідливі тенденції, які гальмують розвиток суспільства, стосуються будь-яких сфер людської діяльності, зокрема художньої, що виявляється у змаганнях різних літературних напрямів, стилів, шкіл, протистоянні новаторства і традиції Висміюючи неадекватні авторитети, їх надмірні домагання, С керується естетичними настановами від протилежного виявити сліди прекрасного, спровокованого потворними діями (поширення шоу, лицемрства, подвійних стандартів поведінки, несумісних з ідеалом та природним життям), викликаючи у реципієнта відчуття огиди А Горнфельд назвав її «лірикою обурення» На відміну від м'якого, щирого гумору вона має гострий непримиренний характер, тяжіє до остаточності вироку, комізм набуває вигляду суворого, пристрасно суб'єктивних ознак С, за спостереженням Г-В-Ф Гегеля, «виражає не стан душ, а загальне уявлення про добро», що здійснює «розбрат між власне об'єктивністю, її абстрактними принципами й емпіричною дійсністю, не створюючи ні достеменної поезії, ні справжніх творів мистецтва» Він також відзначив дискусійність С Ї походження пов'язують із давніми культовими ритуалами висміювання та лихослів'я, які використовували, наприклад, давньогрецькі жінки під час феосомфорій та ін свят із властивим їм обрядовим глузуванням Часто С стосувалася певного божества плودочості, його смерті і воскресіння, була пов'язана зі сміхом і непристойністю, смертю і відродженням На святі Деметри та її дочки Персефони співали сатиричні пісні, які пізніше трансформувалися у ямби Аристотель («Поетика») вважав С одним із джерел комедії Переважно гострі насмішки у формі діалогу (*fescennina licentia*) супроводжували календарно-обрядові містери, зокрема жнива Давнім римлянам були відомі також діалогічні тріумфальні висміювання (*carmina triumphalia*), особливо характерні для сатурналій з необмеженою свободою сміху та посоромленням блазенського цезаря, асоційованого з минулим роком Народна сміхова культура античності мала елементи пародіювання, об'єктами кпинів могли стати можновладці, божества та ін С того часу була пов'язана зі статевою тілесністю (лихослів'я), із календарною обрядовістю, поєднувала насмішку з веселощами, зокрема у культі смерті й воскресіння бога Античний театр розвинувся, на думку М Теренція Варрона («Про походження сценічного мистецтва»), з компіталії, луперкалій тощо Версію народної сміхової пісні про дурника Маргіта, з якого всі глузують так само, як і він насміхається над усіма, було використано як інтертекстуальну основу приписуваної Гомеру поеми «Маргіт», що збереглась у фрагментах Пізніше з'явився жанр «сатири дурнів» (нім *Narrensatire*) С поширюється в багатьох жанрах літератури Анонімна давньогрецька «Батрахомомахія» засвідчила високу культуру пародіювання Гесіод («Труди і дні») вдався до гос-

трого висміювання судочинства, владних структур тощо, діяльність яких була несумісна з ідеалом золотого віку. Поширювалася глузулива ямбічна поезія Архілоха та Гіпонакта, яка вплинула на формування аттичної комедії. У Сіракузах твори Епіхарма з Коса («Суперечка землі з морем», «Суперечка Логоса з Логіною») зумовили виникнення аналогічного драматичного жанру з розвинутим діалогом сатиричного змісту; Софрон запровадив мім. Обидва автори переосмислювали досвід словесних змагань народної сміхової культури, яка була джерелом і соціально-політичної комедії Аристофана, що стала зразком античної комедіографії. Популярними були в'їдливі байки Езопа, які визначили фабульну структуру творів цього жанру. Римляни (Квінтіліан: *Satira tota nostra est*, тобто «сатира повністю наша») вважали, що С. зародилася в Давньому Римі, хоча насправді йшлося про відмінне явище — сатуру, запроваджену Невієм. Особливого значення С. як жанру надавали Невій, Енній, Луцій Гай, Горацій, Ювенал, Персій. Існував також змішаний, сформований за доби еллінізму діалог у вигляді діатриби (Біон, Телет), що еволюціонував до меніппової сатири. Сміхова культура середньовіччя виражена у фавльо, шванках, фастнахтшпілях, фарсах, інтермедіях, фігліках, соті, мораліте, епосі про тварин («Роман про Лиса»), поезії вагантів. Давньоримська традиція мімів і сатурналій розвинулась у карнавалах з ознаками «тілесного низу», у своєрідних «святках дурня» чи «святках осла», які існували поряд із блазенською, пиячкою, становою С. та сатиричною сирвентою. Постать дурня характеризували амбівалентність, одночасне заперечення і ствердження, протиставлення глупоти, асоційованої з простотою, наївністю, офіційній, жорсткої діяльності, з якою ототожнюється справжня дурість. У поемі «Дзеркало глупаків» Нігеллуса (XII ст.) введено образ віслюка, який після втечі від свого господаря успішно навчався у Сорбонні, лікувався у Салерно, заснував чернечий орден. У Київській Русі сміхові форми реалізувалися через мистецтво скоморохів. З'являлися і християнізовані форми фольклорного сміху, так звані великодні кпини, пов'язані з радістю Воскресіння Христа, або різдвяні, здебільшого зафіксовані у сатиричних піснях. С. як радикальне заперечення гріховного світу притаманна агіографіям, ораторсько-повчальній прозі. Найтиповішими об'єктами висміювання в середньовіччі були схематизовані образи священика, ченця, рицаря, простакуватого селянина, змальовані в оповідках про Уленшпігеля, у «Кораблі дурнів» С. Бранта тощо. Світову С. збагатили «Панчатантра» на санскриті, турецькі та узбецькі цикли анекдотів про Ходжу Насреддіна, «Повість про протидисвітів» індійського письменника Гарібгадри Сурі (VIII ст.), сирійські оповідки Абу-ль-Фараджа (XIII ст.) тощо. Можливості С. розкривалися за доби Відродження: «Похвала Глупоті» Еразма Роттердамського, анонімні «Листи темних людей», «Декамерон» Дж. Боккаччо, «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, «Дон Кіхот» М. де Сервантеса, «Про відмінності в релігіях» М. де Сент-Альдегонда, твори німецьких «гробіанців» К. Шайдта, Й. Фішарта, італійська комедія масок, класицистичні комедії Мольєра, сатири (як жанр) Н. Буало, байки Ж. Лафонтена, І. Красицького, круїтський роман М. Алемана, А. Р. Лесажа та ін. У добу Просвітництва С. використовували Д. Дефо (ро-

ман великої дороги «Моль Флендерс»), Г. Філдінг («Історія Тома Джонса, найди»), Т. Дж. Смоллет («Пригоди Перергіна Пікля»), Ш. Л. де Монтеск'є (гротескні «Перські листи»), Д. Дідро («Небіж Рамо»), Вольтер («Кандід», «Простак», «Мікромегас»), Дж. Свіфт («Мандри Гулливера»), П. О. де Бомарше у комедіях тощо. Яскравими виразниками романтичної С. були Дж. Г. Байрон, Е.-Т.-А. Гофман, Жан Поль, М. Гоголь, Г. Гейне. Привертала увагу сатиричні п'єси Л. Тіка, казки та оповідання К. Брентано, А. Шаміссо, Ф. Фуке, в яких дійсність відображена в образі осоружного філістера. На чисту С. були зорієнтовані реалісти Ч. Діккенс, М. Салтиков-Шчедрін, В. Теккерей, А. Франс, Марк Твен, Б. Шоу, Я. Гашек, Б. Нушич та ін. Важливою її вважали байкарі І. Крилов, Л. Глібов, П. Славейков, Г. Александреску, Е. Штейнбарг та ін. Модерністи, висвітлюючи проблему відчуження людини у дегуманізованому суспільстві, тяжіли до філософського трактування сюжету, космічної символіки, пародіювання і травестування. Особливо похмурої тональності С. набула у драмі абсурду, часто змешуючи з чорним гумором. Її застосовували в науковій фантастиці, в антиутопії, як-от у романах «Собаче серце», «Фатальні яйця» М. Булгакова. У вузькому розумінні С. називає твір викривального характеру. Першим сатиричним текстом давньоукраїнської літератури, що зберігся, вважається сеймова промова «каштеляна смоленського Мелешка» перед королем Жигмонтом III (1589). Можливості С. реалізовані у творах полемічної літератури, передусім у памфлеті Івана Вишньовського, в інтермедіях, вертепах, у творчості мандрованих дяків, у сатиричних віршах Климентія Зиновієва, Івана Величковського, байках Григорія Сковороди. Важливими для її розвитку були травестована ірої-комічна поема «Енеїда» І. Котляревського, стильовий струмінь котляревщини, творчість П. Гулака-Артемовського («Пан та Собака»), Т. Квітки-Основ'яненка («Конотопська відьма»), Е. Гребінки (байки), М. Гоголя («Ревізор»), Т. Шевченка («Сон», «Кавказ», «Великий лях», «Царі», «П. С.», «Юродивий», «Осії глава XIV» тощо), Л. Глібова (байки), І. Нечуя-Левицького («Афонський протидисвіт»), С. Руданського (співомовки), І. Карпенка-Карого («Хазяїн»), М. Старицького, О. Марковця, І. Франка, Леся Мартовича («Лумера»), В. Самійленка, Лесі Українки та ін. Їх традиції поглибили В. Винниченко, В. Еллан (Блакитний), Остап Вишня, В. Чарвянський, Ю. Вухналь, С. Пилипенко, М. Куліш, І. Багряний, Т. Осьмака, І. Керницький, Федь Гриндак, С. Олійник, С. Воскресаксенко, Ф. Маківчук, Ю. Івакін, О. Чорногуз, Ю. Андрухович, Р. Пастух та ін. Українські письменники використовували не лише традиційні жанри, а й розвивали нові, як-от співомовки С. Руданського чи усмішки Остапа Вишні. Терміном «С.» називають також сукупність сатиричних творів: памфлет, фейлетон, гумореску, пародію, пастиш, байку, епіграму, шарж тощо.

Сати́р — автор сатиричних творів (Остап Вишня, С. Олійник та ін.) або їх виконавець.

Сатирико́н (грец. *satirikon*) — назва сатиричної драми за античної доби та середньовіччя, іноді сатиричного роману.

Сатирична ка́зка (лат. *satira*, від *satura*: *супиши*) — найпізніший жанровий різновид усної народної творчості, окреслений О. Міллером, епічний уснопоетичний нарратив, у якому в загостреній формі

вистіюються негативні явища громадського і родинного життя, різностанови соціальні типи (ледацюги, скнари, шахраї, брехуни та ін) і вади людського характеру. Якості персонажів С к змальовані лаконічно, з використанням прийомів контрасту, події розгортаються динамічно. Твори цього жанру притаманні доробку романтиків К Брентано, А Шаміссо, особливо Е-Т-Ф Гофмана. Використовував і можливість М Салтиков-Щедрін («Казки», 1882—86), який довів тенденції викриття абсурдного докільля до нещадного висміювання, використовував прийоми гротеску, сарказму, фантастики.

Сатирична комедія (*лат. satira, від satira сумиш і грец. κωμῳδία весела процесія з музикою*) — жанр комедії, в якому об'єктом нищівного висміювання є події громадського, політичного, артистичного, побутового життя, близький до фарсу, бурлеску, комедії звичаїв, комедії характерів. Зображувані у С к явища не підлягають виправданню С к започаткована в антигній літературі, зокрема творами «Вершники», «Арахняни», «Хмари», «Оси», «Птахи», «Ліс-страта» Аристофана, «Кіклоп» Еврипіда. Популярність С к зросла за доби Ренесансу та постренесансу («Мандрагора» Н Макіавеллі, «Вольпоне» Б Джонсона, «Кумедні манірники», «Тартюф», «Мізантроп», «Лікар мимоволі», «Скнара», «Мишанин-шляхтич» Мольєра, «Школа лихослв'я» Р Б Шерідана, «Недоросток» Д Фонвізіна, «Приезжий из столицы []» Г Квтки-Основ'яненка, «Ревізор» М Гоголя, «Мартин Боруля», «Хазяїн» І Карпенка-Карого, «Відомі люди», «Суботній вечір», «Гра інтересів» Х Бенавенте-і-Мартінеса, «Клоп» В Маяковського, «Мина Мазайло», «Народний Малахій» М Кулша, «Некрасов» Ж П Сартра тощо.

Сатирична пісня — пісня, в якій висміюються негативні явища громадського чи родинного життя, викривається ледарство, шахрайство, дурість, нехлойство та ін («Грицю, Грицю, до роботи», «Ой гоп, таки так!», «Якби я був полтавський сотник» тощо).

Сатірівська комедія (*грец. satyros демон родючості і грец. κωμῳδία весела процесія з музикою*) — первісна назва обрядів, присвячених Діонісу, у яких брав участь хор сатирів — цапоногих лісових демонів. Їй були властиві елементи грубого комізму. Значне місце у ній посідали хор, музика, танці сатирів (сикінди). Витіснена давньогрецькою комедією та трагедією, вона з'явилась у творах трагика Пратина з Флунта (прибл. 515 до н е), у якого трагічні персонажі опиняються у комічних ситуаціях. Зберігся лише один фрагмент його драматургії С к відчутна у фастнахтшплях, у масляни.

Сатірна поема (*франц. poeme au satyre*) — паренетична поема, що є розлогою монологом сатира (у давніх греків — лісове божество, втілення грубої природної сили, демон плодючості, супутник Діоніса), який критикує політичні події, діяльність громадських установ, звичай тощо. Твір супроводжується різними порадами щодо вдосконалення, реформування суспільного життя.

Сатодікум — віршовий твір, започаткований Сотадеем Маронейським (III ст до н е), у якому стопи віршового рядка обраховувалися справа наліво, вважалися різновидом паліндрома.

Саторікум (*грец. soterion зцілювальний*) — поетичний твір, адресований певній особі, що містить

вітання з приводу одужання. До жанру звертався Стасій (I ст).

Сату́ра (*лат. satira, букв. сумиш*) — жанр, невеликий за обсягом твір давньоримського письменства, збірник лаконічних різних за змістом і формою віршових та прозових творів (притчі, інвективи, моралізаторські замальовки тощо). Запроваджений Невієм (II ст до н е, збереглося два невеликі фрагменти у формі діалогу) як переосмислення еллістичних ямбів Каллімаха. Жанр розвивали Еній (суперечка смерті та життя), Пакувій, Персій. Вони зверталися до розмовно-побутового діалогу, в якому автор виконує роль мовця, спонукає до бесіди персонажів, вводили інтертекстуальні елементи (пародія, автобіографія, мемуари) вдавалися до полеміки, до заперечення абсурдної дійсності, несумісної з ідеалом добродічного минулого (virtus). Найповніше жанрові особливості С розкриті у Луцилія Гаю, в творах Горация, в якого пафос висміювання пом'якшений під впливом тенденції Августового віку, модифікувався у поемі Звертався до С і Ювенал, з іменем якого пов'язують засилля риторичної патетики, що суперечить народній сміховій культурі, поряд із використанням фольклорних елементів. Він застосував пафос обурення (indignatio), зумовлений вадами й хворобами суспільства, усунув традицію дотепного глузування, залишивши у творах елементи лихослв'я. С розвивалася й у формі діалогу з перевагою прози. Виникнувши в еллістичну добу, вона представлена у формі філософської діатриби (Бюн, Телет), еволюціонувала до меніппової сатири (твори Меніппа, Лукіана із Самосаті, який їх зберіг, Варрона, Сенеки), позначилася на «Сатириконі» Петронія, почасти на «Золотому віслюкові» Апулея. С деякий час не застосовують, вона поновлена класицистами А Рентье, Н Буало, А Кантеміром та ін. Жанр вплинув на романи «Дон Кіхот» М де Сервантеса, «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф Рабле, комічний діалог «Спосіб вилюдниті» (1610) Б де Вєрвля.

Сатурнійський верс (*лат. satira, букв. сумиш і versus ліній, риска, рядок вірша*) — найдавніший епічний тонічний верс давньоримської народної поезії, яка у III ст до н е адаптувала давньогрецьку версифікацію. Відрізняється від квантитативної системи віршування, згодом асимільований нею. Зберігся у нечисленних епітафіях, в уривках поем Лівія Андроніка та Невія, віршах Енія. Складається з двох розділених сильною цезурою півверсів (перший — довший), зазвичай три-, двослівних, інколи з алтерацією. Очевидно, С в походить від індоєвропейського силабічного верса, в якому довгий склад замінений двома короткими. Українською мовою перекладається шестистопним ямбом.

На Мальту переходить // римлянин, і острів
Руйнує і грабує, // вороже нищить все [] (Невій)

Свідомість — вищий рівень відображення, духовного освоєння об'єктивних властивостей предметів і явищ докільля та внутрішнього світу, притаманний лише людині. Емпірично С постає як мінливі чуттєві та розумові образи, що виникають перед індивідом у його внутрішньому досвіді і передують практичній діяльності, пов'язують психічний зміст і Его С характеризується активністю, інтенційністю, здатністю до рефлексії, до інтроспекції, мотивацією,

ціннісними настановами тощо С кожного індивіда унікальна, пов'язана з його самосвідомістю, зумовлена зовнішніми та внутрішніми чинниками. Часто С сприймається за безякісну умову існування психіки («світло» або «поле» С) чи ототожнюється з певною функцією, передусім із мисленням і складниками, крім мислення, є емоції, переживання, воля, самосвідомість, інтуїція, світогляд, саморегуляція тощо С як універсальна модель людського світогляду відображена передусім у мові. Постаючи як індивідуальна, притаманна окремій особистості, С також може бути національною, науковою, художньою тощо. Є предметом вивчення багатьох наук — філософії, психології, психоаналізу, лінгвістики, логіки, антропології, соціології, фольклористики, етнографії, етнології, літературознавства. Твори фольклору та письменства від давнини до сучасності сприймаються як документ людської С, а також несвідомого. Висвітлення С у творах архаїчної та античної доби полягало в опосередкованому її зображенні через вчинки, яскраве почуття й нехтування внутрішніми мотивами. У добу християнського середньовіччя у творах змальовані глибокі сердечні переживання людини, що суперечили етикетним нормам того часу, зумовлені потребою здійснити екзистенційний вибір. У письменстві Ренесансу та постренесансу С постала як арена боротьби мотивів, емоцій, імпульсів людини, пов'язаних із формуванням і розвитком концепції антропоцентризму, що зумовлювали зародження психологічного аналізу внутрішнього світу людини. Він був розвинутий у творчості Ж. Ж. Руссо, сентименталістів, поглиблений романтиками, реалістами, частково ранніми модерністами. Водночас С абсолютизувалася як у світоглядній моделі картезіанства, так і в художній практиці класицизму, Просвітництва, реалізму. Перегляд статусу С було здійснено завдяки психоаналізу, який висвітлював її у напруженому співвідношенні з несвідомим і надсвідомим, що вплинуло на творчі пошуки письменників (митців) ХХ ст.

Свідомо деструктивний сонет (*lat destructivus руйнівний і ital sonetto, від lat sonnus звук*) — сонет із навмисно порушеною строфічною структурою. Так, М. Ушаков в експерименті «Сонет вступу» (цикл «Експерименти») використовує своєрідний нерегулярний вірш (антисонет), астрофічну форму, близьку до прозопоети.

Свідчення — спосіб доведення істинності, достеменності інформації, підкріплення її документальними, автентичними пам'ятками, щоденниками, чернетками, листами, розповідями очевидців тощо С важливі у літературознавстві, зокрема у текстології, палеонтології, використовуються в біографічному й бібліографічному методах аналізу.

«Сві-й-танок» — студентський альманах Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, на сторінках якого друкуються різноманітні художні твори переважно студентів відділення літературної творчості, членів літературної студії імені М. Рильського та ін. Заснований у 2003 як відновлення «Альманаху літературної студії імені Василя Чумака» (1960), що мав назву «Світанок» (І Драч, П. Засенко, Ю. Мушкетик, М. Сом, О. Лукій, М. Шудря). З'явилось три його випуски (2003, 2004, 2006). Альманах виходить за редакцією М. Наєнка, А. Ткаченка, О. Астаф'єва, Наталі Костенко та ін. Ви-

дання має рубрики поезії, прози, перекладів, драматургії, критики, літературознавства тощо. Деякі автори альманаху, як-от Ольга Башкирова, О. Стусенко, Олеся Мамич, Олеся Лященко, Олеся Мудрак, входять до НСПУ Крим їхніх творів, на сторінках «С» друкується доробок Ірини Антипової, Надії Гаврилюк, Юлі Дзугастрянської, С. Огородника, Анни Шевченко, Оксани Яковини, Лесі Ковальчук, Світлани Павлишиної, Тетяни Третяк, Оксани Шуруй, В'ячеслава Левицького та ін.

«Світ» — громадський і літературний місячник (Л, 1881—83) за редакцією І. Белея. На його сторінках друкували твори західноукраїнських і наддніпрянських письменників, громадських діячів, науковців М. Драгоманова, О. Телещанського, О. Кониського, Хв. Вовка, Є. Борисова, В. Лещанського та ін. У «С» дебютував І. Перекотиполо (псевдонім Б. Гринченка). Часто в часописі подавали твори І. Франка. Незавершена повість «Борислав сміється», аналітичний «Огляд української літератури за 1880 рік», науково-публіцистична стаття «Мислі о еволюції в історії людства», шевченкознавчі розвідки, «Знадоба до вивчення мови й етнографії» (4 частини), статистична студія «Промислові робітники в східній Галичині в р. 1870», а також публікації М. Драгоманова («Війна з пам'яттю Шевченка», «П'янство, штука і свобода»), рецензії В. Коцовського, автобіографії М. Лисенка, І. Нечуя-Левицького, О. Кониського, біографії Я. Неруди, Ф. Достоєвського та ін. Вважалося, що журнал продовжував традиції «Правди», але його вадою, на думку М. Драгоманова, був випадковий підбір матеріалу, а, за спостереженням І. Франка, «кружків, на одного і сучасного в ньому мало».

«Світ» — літературно-науковий тижневик (Л, 1906—07), видання В. Будзиновського. У ньому спочатку працювала редакційна колегія (В. Бірчак, П. Карманський, О. Луцький, М. Яцків), видання вважалося органом «Молодої музи». У «С» пропагували теорію високого мистецтва, друкували твори Ольги Кобилянської, П. Карманського, О. Луцького, Б. Лепкого, В. Пачовського, М. Яцківа, Катрі Гриневичевої та ін., критичні статті, бібліографічні огляди, переклади із зарубіжних літератур, зокрема з доробку Г. Гейне, Л. Якововського, Г. де Мопассана, А. Франса та ін. Редакція ставила за мету вести читачів «від злиднів і турботних дисонансів на соняшні левади, запашні ниви, в світ ясних, золотих зір». Багато опублікованих у «С» матеріалів порушували важливі соціальні й національні теми. З 1907 спрямування видання змінилося, коли поміркований В. Будзиновський відійшов від модерністів, очолив тижневик, став надавати перевагу творам реалістів. У журналі надруковано роман «Богдан Хмельницький» М. Старицького та Людмили Старицької-Черняхівської, п'єсу «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, твори В. Щурата, С. Яричевського, новели Ю. Кмита, публіцистику, літературно-критичні статті В. Будзиновського тощо. На сторінках тижневика з'являлися репродукції творів видатних художників, портрети гетьманів України, зображення історичних пам'яток, світлина визначних українських діячів кінця ХІХ — початку ХХ ст.

«Світ» — літературний двотижневик для широкого кола читачів (Л, квітень 1925 — грудень 1929) за редакцією С. Микитки. Крім огляду літератури, редакція прагнула здійснювати аналіз усіх сфер

суспільного життя На сторінках видання публікувалися твори І Борщака, М Гнатишана, М Возняка, В Дорошенка, П Карманського, І Квасниці, Д Козія, Б Лепкого, Л Лукива, Г Новополна, М Рудницького та ін., доробок наддніпрянців В Підмогильного, П Тичини, Д Загула, Г Косинки, М Івченка та ін Світову літературу представляли переклади творів Жорж Санд, М Лермонтова, Ш Бодлера, А Рембо, Г де Мопассана, Ф Ніцше, А Барбюса, С Есеніна, Джека Лондона, М Метерлінка, Р-М Рільке, Р Тагора, С Цвейга та ін

«Світ» — державне спеціалізоване видавництво (Львів), що друкує переважно навчальну літературу для учнів та студентів «С» надрукував «Історію української літератури» М Возняка, «Слово Благості Українська релігійна поезія» в упорядкуванні Т Салиги, «Вибрані поезії» Кароля Войтили, «Камінне жниво» Р Лубківського, колективну працю «Видавничка справа та редагування в Україні постаті і джерела (XIX — перша половина XX ст)», три томні «Українські часописи Львова 1848—1939 рр» М Романюка і М Галушка, дослідження «Українська література XIX — початку XX ст в новому осмисленні» Інни Приходько, «Українські духовні пісні» тощо Видавництво комплектує серію «До джерел» («Стратим-Лебідь» М Богдановича, «На переломі епох Літературні статті, есеї, огляди, критика, спогади» С Гординського, «Руський ліхтар, або Небо лемків Поезія 1956—99» Є Герасимовича), «Подвижники національної ідеї» («Марко Боєслав — сурмач УПА» І Гушак, «Євген Маланюк» Т Салиги), «Молодий «Світ» України» («Теплі сни» В Войновича, «Злочинці паралельного світу» Галини Малик, «Деякі пісенки, бо всіх не можна скласти» І Калинця, «Кольорові парасольки» Марії Людкевич)

«Світільник неугасимий. Пам'яті Івана Липи» — літературно-художній збірник, виданий у 1924 Ю Липою (Каліш, 1924) у таборі інтернованих українських вояків у Польщі Розпочинається вступним словом-присвятою, статтею «Життя, як казка» Ю Липи, в якій описано життя і творчість письменника, громадсько-культурного, політичного діяча І Липи (1865—1923) Роздуми про нього мають назву «Корабель будучності» У біографічній частині збірника вміщено «Спис творів» І Липи, фрагменти його листів, щоденника, відгуки про творчість Завершує збірник вірш «Вінок синівський» Ю Липи Кольорову обкладинку книги виконав графік П Ковжун

Світлий шрифт (нім *Schrift*, від *schreiben писати*) — шрифт із відносно невеликою товщиною штрихів, який дає найчіткіше зображення порівняно з іншими зразками цього кегля Внутрішньолітерний інтервал такого шрифту у 2—4 рази ширший від товщини основного штриха

Світова література — поняття на позначення єдності літературного процесу, зумовленої «швидкістю засобів пересування, яка дедалі збільшується, взаємвпливом і спілкуванням культур», термін Й-В Гете (вперше вжитий у розмові з Й-П Еккерманом, запис від 31 січня 1827) Однак ідея С л була висловлена ще у трактаті «Про монархію» (1312—13) Данте Аліг'єрі, осмислювана під час суперечки «давніх» і «нових», у праці «Основи нової науки про загальну природу націй» (1725) Дж Віко, у міркуваннях Й-Г Гердера, Ф Шиллера, В Ваккенродера та ін Еволюцію С л

від давнини до сучасності, виявлення її закономірностей вивчають історики та філософи, розглядаючи сукупність багатьох національних літератур не як суму доробків письменників, а як міжлітературні взаємозв'язки, розвиток художньої та суспільної свідомості з урахуванням темпів їх динаміки Історія С л сприймається у межах «великого часу», який усвідомлювали вже за доби середньовіччя, коли письменство формувалося на перетинах різних літератур (культур) латиномовної, церковнослов'янської, арабської, санскритської Системні підходи до теоретичного та історичного осмислення С л формувалися на початку XIX ст Г-В-Ф Гегель запропонував модель співвідношення символічного, класичного та романтичного дискурсів Вже на початку XX ст були поширені три інтерпретації поняття «С л» як простої суми всіх творів від першої доби до сучасності, як вибраної кількості кращих творів усіх народів, як процес взаємозбагачення літератур на високому рівні розвитку культури Значні можливості для вивчення С л були запропоновані порівняльними літературознавством, а також методологіями соціокультурних досліджень так, у чотиритомній «Соціокультурній динаміці» (1937—40) П Сорокіна історію світової культури висвітлено, починаючи від «ідеаціональної» системи з царством Бога та символічного стилю до «ідеалістичної» з обстоюванням реальної людини в ідеальній проекції і «чуттєвої», вільної від релігійних настанов, перейнятої безпосередніми насолодами В інших працях спростована єдність культури та соціуму наприклад, Л Гумільов («Етногенез та біосфера Землі») розглядав історію етносів як єдино оптимальну форму існування людства Перш спроби відтворити цілісний розвиток С л наявні в «Історії загальної літератури» у п'ятнадцяти випусках (1880—92) за редакцією А Корша та О Кірпичникова Ії автори, прихильники порівняльно-історичної методології, вважали історію національного письменства не наукою, а навчальною дисципліною, на противагу світової (загальної) Тенденція до європоцентризму обмежувала позитивістську концепцію історії письменства обстоювану І Теном У зарубіжному літературознавстві з'явилася «Історія літератури Європи та Америки від Ренесансу до наших днів» (Париж, 1825) П Ван Тгема, який досліджував лише європейську літературу, вважаючи інші периферійними Домнування європоцентризму характерне для праць А Герарета («Вступ до світової літератури», 1940), Л Лавалета («Літературна історія світу», 1948) Водночас Є Лаатс («Історія всесвітньої літератури», 1953) розглядав літературний процес як сукупність автономних складників кількох світових письменств, Е Тунк («Ілюстрована всесвітня література», 1954) — як «суму найрепрезентативніших творів» певних народів Адекватним представленням С л вважають восьмитомне видання «Історії всесвітньої літератури» (1983—91) за участі академіків М Конрада, Д Лихачова, Ю Віппера, Б Сучкова та ін, а також українських літературознавців В Микитася, В Кречотня, О Мишанича, М Яценка, А Засенка та ін У ньому уникнуто протиставлення західної та східної художньої творчості, подолано упереджене їх поцінування, розкрито еволюцію національних письменств у єдиному річизі стадіального розвитку до кінця XX ст, у синхронному та діахронному аспектах виявлено спільні ознаки

жанрової типології різних літератур. Так, національні письменства відіграють другорядну роль за доби середньовіччя, коли поширюється героїчний епос, рицарський роман, міська сатира латиною тощо, їх значення як феноменальних творень зростає в добу Ренесансу, сприяє формуванню різних стилів, напрямів, поглибленню контактних взаємозв'язків постренесансного періоду.

Світová скорбота (нім. *Weltschmerz*, франц. *mal du siècle*) — всеохопний песимізм, поєднаний із розчаруванням у довкілля та його цінностях, що не відповідають високим ідеалам. Поняття запровадив Жан Поль («Зеліна, або Безсмертя душі», 1810) на позначення настроїв меланхолії, відчаю та розпачу, притаманних поезії Дж. Г. Байрона. Мотиви С. с. з'являються ще у творах античних письменників. Зокрема, про них гадували Сенека («Про спокій душі»), М. Монтень («Про досвід»). Вони характерні для «Страждань молодого Вертера» Й.-В. Гете, «Прогулянок самотнього мрійника» Ж. Ж. Руссо. За доби романтизму з конфліктом між ідеалом та дійсністю створени похмури образи: Рене («Атала» Ф. Р. де Шатобріана), Рокероль («Титан» Жан Поля), Оберман («Оберман» Е. де Сенанкура), Манфред, Чайльд-Гарольд («Манфред», «Мандри Чайлд-Гарольда» Дж. Г. Байрона), Євгеній Онегін («Євгеній Онегін» О. Пушкіна), Печорін («Герой нашого часу» М. Лермонтова), Конрад Валенрод («Конрад Валенрод» А. Міцкевича) та ін. С. с. домінує у ліриці Н. Ленау, Дж. Леопарді, А. Метлінського. А. Шопенгауер («Світ як воля та уявлення», 1819—44) з позиції філософії обґрунтував закономірність песимістичного світогляду, поглинутого засиллям світової волі, що породжує страждання.

Світові сюжети і образи — традиційні вічні сюжети і образи, сформовані на основі концепції європоцентризму в літературознавстві.

Світобгляд — система поглядів, поняття, переконань та уявлень про довкілля, історію, внутрішній світ людини; інтеграція досвіду письменника, втілена у художніх творах. С. має практичний, теоретичний, етногенетичний, етичний, емоційно-чуттєвий, ціннісно-оцінювальний аспекти, постає формою освоєння дійсності. Його функція полягає у синтезуванні теоретичного знання і практичного досвіду в методологічні настанови, у виробленні загальних принципів і норм поведінки, орієнтації у світі. С. особистості має емоційне забарвлення, перетворюється на переконання, на персональну настанову, життєву позицію. Розрізняють такі ненаукові і наукові історичні типи С.: міфічний, релігійний, науково-філософський, які безпосередньо пов'язані з літературною практикою, а також рівні світовідчуття, світосприйняття, світоуявлення, світорозуміння. За традицією, вітчизняне літературознавство, особливо народницького спрямування, наполягало на визначальному впливі С. на ідейну спрямованість письменства, визначало за цим критерієм сутність літературних напрямів. Соціологічне радянське літературознавство профанувало цю спрощену модель, твердило, що письменник може успішно творити тільки з позиції «прогресивного», «революційного», класового С., засвоївши ази марксистсько-ленінської філософії. Це спричинювало поширення штучності й нещирості в літературі, появу розриву між суспільним і художнім С. авторів. У 50—70-ті ХХ ст. точилися полеміки про суперечності

між політичними та естетичними поглядами у структурі С. митця, які були згубними для його творчості, що давало змогу компартії маніпулювати письменниками, звинувачувати їх за «ідеологічні прорахунки» чи «ідейні збочення», відступи від засад «соцреалізму». Попри схематичні трактування проблема ролі С. світосприйняття митця у його творчому процесі залишається актуальною. С. постає не лише як система найзагальніших філософських, естетичних, політичних, етичних, релігійних поглядів творчої особистості на довкілля, світ і місце в ньому, а й як своєрідний чинник, що визначає життєву і творчу позицію автора, розуміння ним світу і самого себе, можливостей таланту, як основа художньої творчості. Тому в літературних творах відображений синтез інтелектуального й емоційного складників С.: притаманні певному часу переконання, принципи пізнання, ідеали й норми. Співвідношення між різними аспектами С. письменника впливає на зміну літературних стилів і напрямів. З огляду на це пам'ятки писемності й набути письменства, де порушуються універсальні проблеми взаємин людини і світу, людини і Бога, життя і смерті, добра і зла, вважаються неоцінним предметом дослідження літературознавства й інших гуманітарних дисциплін. Протягом ХІХ ст. визначальним для С. українських письменників стає світовідчуття, зумовлене українським культурно-просвітницьким рухом. У літературі ХХ ст., крім засилля марксистсько-ленінських постулатів, помітні впливи ніцшеанства, бергсонізму, екзистенціалізму, тобто переживання сенсу людського буття.

«Свобода» — культурно-просвітницька газета (1897—1939), яка продовжила традиції «Читальні»; обов'язки її редактора в різні роки виконували К. Левицький, В. Нагорний, В. Будзиновський, В. Бачинський, С. Баран, В. Целевич та ін. Була виданням НДП, УНДО. У текстах «С.» спочатку застосовували етимологічний правопис, з 1900 — фонетичний. На її шпальтах переважала публіцистика, що мала виразно політичне забарвлення під час національно-визвольних змагань та в період польської окупації Галичини, спрямовувалася на об'єднання державницьких сил українців. Крім того, у ній висвітлювали проблеми освіти, господарських відносин тощо. У газеті друкували історичні студії В. Будзиновського про козацтво, І. Крип'якевича про українські міста, нариси про княгиню Ольгу, Гетьманів П. Сагайдачного, І. Мазепу, а також про Т. Шевченка, М. Шашкевича, І. Франка, В. Стефаніка, Л. Мартовича, М. Грушевського, К. Левицького, Є. Олесницького. Також у ній вміщували твори Є. Гребінки, Т. Шевченка, М. Гоголя, Марка Вовчка, О. Сторожка, І. Франка, О. Маковая, С. Коваліва, Б. Лепкого, В. Стефаніка, Ольги Кобилянської, М. Яцківа, А. Чайковського, А. Лотоцького, Л. Лотоцького, Р. Купчинського, Т. Бордуляка, К. Поліщука та ін. Газета подавала інформацію про «розстріляне відродження» на Наддніпрянщині, засуджувала етноцид і асиміляцію українців Москвою, Польщею, Румунією. У газеті висвітлювали зиніційований більшовиками голод 1932—33 («Голод на Україні», «На Україні — голод!»), вміщували докладні статті «Голод на Великій Україні», «Голод на Україні та його причини» С. Хоруницького. Багато матеріалів присвячені подіям у Карпатській Україні, яка проголосила свою незалежність. Видання постійно зазнавало цензурно-

го втручання з боку влади Австро-Угорщини, а з 20-х ХХ ст. — Польщі.

Свобода творчості — визнання права митця на вільне художнє самовиявлення, створення нової, іншої художньої дійсності за притаманними їй законами. Поняття має креативний, артистичний, естетичний, гносеологічний, соціальний аспекти. С. т. вважається обов'язковою передумовою творчого процесу.

«Святий Володимир» — щорічний літературно-художній вісник-альманах Інституту журналістики Національного університету імені Тараса Шевченка за редакцією І. Мегели (шеф-редактор В. Різун). Створений у 1999 за ініціативою студентів. Видання з'явилося за сприяння А. Москаленка та В. Скопенка. На сторінках альманаху можна ознайомитися з поетичними, прозовими, літературно-критичними, публіцистичними, мистецтвознавчими творами молодих журналістів, зокрема О. Гвоздика, А. Кушніра, П. Коропчука, Д. Вишнякова, В. Гудими та ін.

Священна пародія (грец. *parodia*, букв.: *жартівлива переробка*) — травестування біблійних образів, сюжетів, богослужбених ритуалів латиною та народною мовою, поширене в добу середньовіччя. Найдавнішим зразком такої пародії вважається відома у багатьох рукописах анонімна латинська «Вечера Кипріяна» (V—VII ст.), в якій описані дійові особи Старого та Нового Завітів. Сміхова культура відображена також у візантійських «Чернечих жартах» (VI—VII ст.), своєрідному веселому катехізисі, призначеному для виконання під час Великодня, Різдва. Були популярними й жартівливі молитви та гімни вагантів, ігрові проповіді на честь «св. Ковбаси» тощо.

«Северная пчела» — російська газета монархістського спрямування (Петербург, 1825—64) за редакцією видавця Ф. Булгаріна; до редагування пізніше долучився М. Греч (від 1831 до 1859). На її сторінках збірку «Кобзар» Т. Шевченка оцінювали з погляду «офіційної народності» (1840, № 101), поема «Тризна» у 1844 мала негативні рецензії В. Межевича, М. Погого. Водночас на сторінках видання було вміщено повідомлення про офорти Т. Шевченка «Мальовнича Україна», інформацію про останні дні життя поета і його поховання.

Сегіділля (ісп. *seguidilla*, від *seguir*: *супроводжувати*) — різновид септими, форма іспанського народного вірша; спочатку складалася з чотирьох версів, до яких у XVII ст. було додано ще три. С. називають й андалузський танець зі співом під звуки кастаньет і гітари.

Сегмент мовлення (лат. *segmentum*: *відрізок*) — відтинок, вичленований із мовленнєвого потоку і поновлюваний без втрати значення в інших лінійних структурах тексту. Найменшим С. м. вважають звук, найбільшим — фразу, яка є інтонаційно оформленою фонетико-синтаксичною викінченою за смислом єдністю. Фраза поділяється на синтагми, або мовленнєві відрізки, окреслені як певна позиційна цілісна змістова та ритмомелодична єдність. У театральному мистецтві термін стосується поділу п'єси на частини.

Седьба (япон.: *пісня гребців*) — жанр японської поезії, неримований лаконічний вірш, утворений чергуванням п'яти-, семискладних віршових рядків за схемою: 7—5—5—7—5—5. Близький до танка. Поширювався у VIII—IX ст. Приклад вірша невідомого автора з антології «Манйосю» (XI ст.):

Ти прошмигни в щілинку непомітно
Крізь занавіску
В перлах доророг!
Якщо ж мене благопристойна ненька
Спитає: «Що це?»,
«Вітер!» — відповідь (переклад І. Бондаренка).

Сезон (франц. *season*, від лат. *satio*: *сієба*) — у театрознавстві — період показу вистав глядачам.

Сейм (польс. *sejm*) — сатиричний жанр у давньопольській літературі (XVI—XVII ст.), віршові чи прозові твори, в яких пародіювалася стилістика законодавчого органу Речі Посполитої, передусім протоколів. Вважається різновидом політичної сатири, наприклад «Сейм німецький» М. Бельського.

Секвенція (лат. *sequentia*: *слідкування*) — середньовічна латинська поезія, вживалася як вставка до канонічного тексту літургії, була підтекстовою до вигуку «алілуя» у псалмах. Запроваджена у релігійній ліриці (IX ст.) санкт-галленською школою у південній Німеччині, поширена у південній Франції (XIII ст.). С. були антифонними, зі строфою та антистрофою, з мінливим силабічним віршем, з XII ст. — із силобо-тонічним віршем. Зразками жанру вважаються «Секвенція на Різдво Господнє», «Секвенція на свято П'ятдесятниці» Ноткера Затинальника, «Секвенція Діви Марії», «Великодня секвенція» Віпона, «Секвенція про Святу Трійцю» Германа Розслабленого, «Секвенція про одинадцять тисяч дів» Гільдегарди фон Бінген. У світській ліриці поширилася завдяки вагантам, вплинула на доробок трубадурів, мінезингерів та ін.

Секстет (нім. *Sextett*, від лат. *sextus*: *шостий*) — строфа з шести версів на дві або три рими з довільним римуванням, маловживаний термін:

Чи зумієш ти кохати,
Щоб за все, про все забути,
Щоб усі зірвати пути,
Щоб усі зламати граги?
Чи зумієш ти літати,
Щоб зі мною в парі бути? (М. Ворокий)

У вірші М. Вороного використане римування за схемою *abbaab*. Можливі й інші варіанти за схемою *ababab* («Слово про рідну матір» М. Рильського). У доробку Марії Кіяновської наявний С. на три рими за схемою *abcabc*:

неозванна ненависть а ти мене все ж не почувш
повернення твоє і підбори звучать суголосо
сухожиллями колій ти вертаєшся в міф свого міста
Клеопатро моя ти свій різьблений профіль малюєш
причандаллям жіночим несподівано
і скрупульозно
як фієста лінива як фієста падка і врочиста.

Зрідка вживається С., у якому парні верси римуються через один віршовий рядок (монорима), а непарні — неримовані. Він поширений переважно в англійській поезії:

Він не одяг червоний плащ —
Вино ж червоне й кров;
Він руки мав в вині й крові,
Як суд його знайшов,
Бо жінку ту, яку любив,
Він в ліжку заколов (О. Вайлд).

Термін ^{*}запозичений з музики, де він означає твір для шести виконавців у музично-драматичній п'єсі.

Секстина (нім. *Sestine*, англ. *sestina*, франц. *sizain*, рос. *секстина*, від лат. *sex*: шість) — тверда строфічна форма із шести строф та шести одинадцятискладників у кожній. Слова, що завершували ямбічні рядки у першій строфі, вживалися так само і в інших строфах із послідовністю *ababcs*. Наприкінці інколи додавали «посилання», власне тривірші, що вбирав прикінцеві слова попередніх строф, по одному півверсу з кожної. С. розвинулася з канцони трубадурів (Арнаут Даніель, XII ст.), введена в італійську поезію Данте Аліг'єрі та Ф. Петраркою, поширена в інших європейських літературах від доби Відродження (Ф. де Еррера, Ж. Камюенс, Понтюс де Тіар, Я. Кохановський), але не була популярною. С. називають також шестирядкову строфу подовженого (п'яти-стопного чи шестистопного) ямба, яка складається з чотиривірша з перехресним римуванням та двовірша (диптиха) із суміжним римуванням також за схемою *ababcs*. Її вважають епічною, або звичайною. Така форма відома в українській поезії:

Щодень гостріші лінії руки,
Темніше — восковіюче обличчя,
І голос твій уже такий слабкий,
Неначе він доходить з потойбіччя,
Гарячим болем спалені уста,
А в узголів'ї — чорна тінь хреста

(І. Качуровський).

Інколи у С. вживається римування *ababcsb*, чотиривірші має суміжні й кільцеві рими замість перехресних:

Черет і осока обняли сонний став
І пусто скрізь. Лиш дівчина порою,
В забутий парк забрівши самотою
На галяві, серед високих трав,
Коли південь виблискує й палає,
Із бабки срібної вінок собі спітає

(В. Свідзинський).

Трапляються С., побудовані за принципом тернарного римування (*ababcsb*), як у «Ранковій пасторалі» В. Герасим'юка. Таку віршову форму називають ще ронсаровою строфою. Ці схеми римування виникли в середньовічній італійській поезії, зазнавши у процесі еволюції певних модифікацій. Найважча, рідкісна (лірична) форма С. має вигляд 36 віршових рядків, в яких рими постійно міняються місцями у кожній строфі. Кожна рима, завершуючи попередню строфу, стає першою у наступній. У триверсовій строфі (торнада) використовується римування *esca* або *ase*. Зверталися до такого римування Е. Паунд, Т. С. Еліот та ін. Різновидом С. вважається віреле.

Сектор випуску (лат. *sector*, букв.: той, що розтинає) — виробничий відділ редакційного апарату радіомовлення і телебачення, який транслює матеріали, контролює техніку мовлення, забезпечує високу якість мовлення та телезображення.

Секуляризація (лат. *saecularis*: світський, мирський) — відчуження церковного майна на користь держави. У літературознавстві та в історії літератури його вживають на позначення аналогічних процесів у письменстві (культурі) — звільнення літератури від впливу канонічних зразків віровчення. Найінтенсивніше С. практикували гуманісти за доби Ренесансу. Тенденції десакралізації спостерігалися

вже в античному світі, відомі спроби антропоморфізації богів та поетизування давніх міфів. С. виражена у поетиках класицистів, які, наслідуючи антику, за порадою Н. Буало, не апелювали до Св. Письма, почасти у творчій практиці бароко, в ідеології просвітництва з логоцентризмом та атеїзмом (антиклерикальні романи «Черниця» Д. Дідро, «Векфільський вікарій» О. Голдсмита), у творчості реалістів та натуралістів. Однак засади раціоналізму, культ речей, профанація християнства призводять до помітнішої кризи європейського світосприйняття, до нівелізації духовних цінностей. Натомість письменники доби сентименталізму, романтизму поновлювали у своїх творах сакральні істини. З позицій «філософії життя» С. критикували модерністи (Ш. Пегі, Ф. Моріак, Г. Бель, Г. Грін та ін.). На відміну від західноєвропейського письменства давня українська література розвивалася у сакралізованому христиніцентричному річчзі; автори використовували прийоми сміхової культури, травестування, але не порушували православного канону. Не притаманні тенденції С. і доробку письменників першої половини XIX ст.: І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова, А. Метлинського, Т. Шевченка та ін. У другій половині XIX ст. П. Куліш продовжував дотримуватися традиції, а мотиви С. з'являються у творах П. Грабовського, І. Франка, Лесі Українки та ін.

«Селб» — популярний ілюстрований народницький тижневик (К., 1909—11) за редакцією М. Грушевського. Крім оглядів світових подій та суспільного життя, діяльності Думи, висвітлення господарчих проблем, у ньому з'являлися поезії О. Олеса, В. Самійленка, Г. Чупринки, Я. Щоголева, прозові твори В. Винниченка («Кузь та Грицунь»), А. Тесленка («Страчне життя» та ін.), С. Черкасенка («Земля»), Т. Бордуляка («Дай, Боже, здоровля корові») тощо. До видання застосовували цензуру, перешкоджали вільному його розповсюдженню, а тому воно припинило свою діяльність. Його замінив «Засів», також переслідуваний імперською владою.

«Селб і місто» («СІМ») — профутуристичне літературне угруповання (Москва, 1924—27) з відділеннями у Наддніпрянщині, Кубані, Поволжі, Зеленому та Сірому кліні, до якого входили українські письменники з цих областей. При ньому виходив журнал «Неоліф», з'явилася двотомне видання творів Т. Шевченка (1925). Угруповання керували В. Гадзінський, К. Буревій, Г. Коляда.

Селянка (польс. *sielanka*) — див.: Букбліка, Іділія.

Семаа — музичний принцип у термінології суфіїв, своєрідний танок, веселий настрій, викликаний приємною піснею. За спостереженням Шафії-Кендиси, суфії подумки поривалися до Бога, серцем прислухалися до внутрішньої музики (фотух), яка їх переповнювала, спонукала до танцю у супроводі сопілки, арфи, тамбурина. Особливе значення С. відводилося у поезії, де вона, виражаючи гармонійний повтор у русі, збагачувала ліричне наповнення вірша, коли музика творила поетичний сенс:

Співаки пішли, а суфі ще в семаа,
У любові є початок, а кінця нема (Сааді).

Вся лірика Джелаледдіна Румі виповнена енергійними С., що надавало його газелям динамізму.

Семааналіз (грец *sēma znak i analysis* розкладання) — постмодерністська теорія текстуально-го означування, яку застосовували для трансформаци концепцій психоанализу в лінгвістиці та семіотиці, розроблена Юлією Кристевою («Семіотика», 1969) на протигагу семіолога Ф де Соссюра. Внутрішня логика запропонованої моделі відповідає поетичній мові з її неоднорідними характеристиками (ритмічна пульсація, тавтологія, розриви, фігури умовчування, лакуни), що були маргінальними в гомогенному контексті європейської літератури XIX—XX ст. С. долає методологічне звуження семіотики, уявлення про універсальність культури. Теорія Юлі Кристевої постає критикою сценізму, виявляє те, що вислизає зі структурного закону, випадає із системи. При цьому гетерогенна основа утримується вільними від лінгвістичного коду означувальними практиками (поетична мова, малярство, музика тощо). С. демістифікує раціональну логіку, тяжіє до теорії пізнання «матеріального» в культурі, обстоє методологію, відмінну від традиційного лінгвістичного аналізу, спрямовану на виявлення об'єкта, що не зводиться до денотата. Запроваджуючи теорію означування, Юлія Кристева зосереджувалася на мовцях як суб'єктах, розщепленому на свідоме та несвідоме. Це дало їй змогу посутньо підкресувати вчення про сексуальний потяг З. Фройда соціальними аспектами родинності, способу виробництва. Проблема ідентичного значення залишалася поза її увагою. Натомість джерелом С. стала рефлексія над означуваним, що породжується текстом, який, не втрачаючи своїх знакових характеристик у різних дискурсивних практиках, відкриває у собі екран, на який спрямовується його глибинна структура, що сприймається за прояв фенокету. Таке породження видається творенням індивіда і самовираженням текстури. Картезіанський мовець у С. замінюється розщепленим, незалежним від ідеології знака суб'єктом (трансцендентальним Его, що передує, за Е. Гуссерлем, предикативному синтезу), функціонуванням фрейд-лаканівського несвідомого. Кристевське розуміння мовця виникло на підставі розмежування семіотичного та символічного рівнів. Чуттєве, емоційне ритмічне напруження між ними зумовлює поетичну мову. На семіотичному рівні йдеться про нестабільну, безмежну, пульсаційну гетерогенність, засвідчену поняттям «хора», на символічному — про самоусвідомлення і формування суб'єкта.

Семантика (грец *sēmantikos* означальний) — розділ мовознавства, який вивчає проблеми значення та тлумачення знаків і знакових виразів природної і штучної мов, поетичного мовлення, окреслених предметною та понятійною сферами. С. також називає план змісту у мові, що складається з морфем, слів, форм слів, стійких лексичних та фразеологічних сполучень, речень. У семіотиці С. позначає один з основних аспектів знака. Термін запровадив французький лінгвіст М. Бреаль у XIX ст., використавши досвід В. Гумбольдта, Г. Штайнталя та ін. С. як дисципліна сформувалася у дослідженнях Г. Пауля (Німеччина), М. Покровського (Росія) та ін., проте системно-структурний підхід до мовних явищ почав застосовуватися з другої чверті XX ст. при вивченні фонології та граматики. Йдеться передусім про синхронний характер мовної практики, про закриті, стабільні системи лінгвістики тощо. У 20—50-ті XX ст. з'являються акту-

альні теорія понятійних та семантичних полів (Й. Трір, Л. Вайсгербер, В. Порці та ін.), теорія ідеографічного опису лексики (П. Роже, Т. Робертсон, П. Буассьєр, Ф. Дорнайф, Х. Касарес), зорієнтована на семантичне картографування. З 50-х XX ст. розвивається метод компонентного аналізу, розбудовуваний на матеріал кількох замкнутих, виразно структурованих лексичних груп із невеликою кількістю компонентів. З'являються ґрунтовні праці з компонентного аналізу С. Ульмана, П. Гро, В. Звєгінцева та ін. Значення знаків віднаходять, виявляючи їх денотати, тобто позначувані ними предмети, ситуації тощо. Сукупність смислових ознак, співвіднесених зі знаком, є концептом. Трапляються випадки відсутності денотата (наприклад, у словах *кентавр*, *мавка*) або концепту (у власних назвах). У широкому розумінні С. тлумачать як частину семіотики, пов'язану з металогією, що висвітлює відношення висловів логічної мови до позначуваних нею об'єктів та змісту, який вони виражають, пояснюючи властивості понять «сєнс», «значення», «ім'я», «аналітична істинність», «хибне судження», «істинне судження» тощо. Одиницею С. є сема. На підставі парадигматичних семантичних відношень слова розподіляються за групами синоніми, антоніми, пароніми, лексико-семантичні поля, метафори та ін. У художньому тексті С. слова змінюють з метою створення іншої дійсності, надають їй емоційно-оцінних конотацій, зумовлених літературним контекстом. Образному слову притаманні множинність, дифузність, варіативність С., а також порушення звичних смислових зв'язків між словами чи компонентами речень (поезія футуристів, драма абсурду, проза постмодерністів). Так, у вірші «Театр тіней» Катерини Калитко спостерігається глибинно-асоціативна багатоплановість семантичних полів, несподіване їхнє взаємоперетинання, що викликає ефект одивнення

відчини мені двері
свого лица
що порипують ледве
на петлях іржавих
бачиш плями століть
на галантних сонцях
що замислено пєстять
зотліл держави

Семантична група (грец *sēmantikos* означальний) — підгрупа слів у межах однієї частини мови, об'єднана спільним значенням.

Семантичне визначення істини (грец *sēmantikos* означальний) — формально-логічне уточнення класичної концепції істини, свідчення інтуїтивного уявлення про неї як про відповідну дійсності. Поняття запропонував польський логік, представник Львівсько-Варшавської школи А. Тарський. Йдеться про необхідність подолання смислових парадоксів, притаманних недосконалім, «семантично замкнутим» загальноновживаній мові. С. в і потребувало формалізації, уникнення тавтології для досягнення повної адекватності та формальної несуперечливості. Це можливо при перекладі речень із формалізованої об'єктної мови на метамову з несуперечливими визначеннями істини. С. в і стосується і літературознавства, що сприймається як формалізована мова, яка перекодує мову літературних творів.

Семантичне поле (нім *Bedeutungsfeld*, англ *semantic field*, франц *champ sémantique*, від грец

sēmantikos: означальний) — сукупність лексичних одиниць, об'єднаних спільністю змісту і тематичного ряду, яка відображає понятійну, предметну чи функціональну подібність означуваних явищ, вказує на смисловий, змістовий комплекс окремої однозначної чи багатозначної лексеми, слова, лексико-семантичної групи. Поняття «поле» запозичене з фізики. У межах С п не допускається зміщення значень різних слів, прийняття у багатозначності, тропях. Так, літературним стилям (сентименталізм, футуризм тощо) притаманна частотність вживання абстрактних слів. Структуру С п досліджують методами компонентного аналізу й синтезу. Класична концепція С п Л. Вайсгербера та Г. Іпсена, Й. Тріра стосується внутрішньо поєднаних, упорядкованих висловлень, впізнаваних та вживаних у певній національній мові.

Семантичний асонанс (*грец. sēmantikos* означальний і *лат. assona* звучу до ладу) — «смислове різнозвуччя», риторичний прийом, що полягає у вживанні метафоричних словосполучень, базованих на віддалених асоціаціях, тому зміст виглядає неточним, як неточними є асонанси рими. Наприклад, у першому вірші циклу «Авангарди пустель» Ліли Демидюк повторено кілька однакових метафоричних сполучень

Життям

муштрований час

вчність відрубє

лезом прозорим

За літокрай

досягає променя смужка,

де колосся у вирій летить

Скажи, скажи

Чи буває стокрилим

простір

словами прощання

задимлений?

Почуй, почуй,

як блукають надвечір

гори,

твоїми думками сполохани

Бо вдруге

вже не відчуєш часу

і леза абсурду на розі

Як хочеш —

вхопи за чуприну

колосся,

бо вдруге

політ

замікає дороги

«С а» — поняття К. Зелінського

Семасіологія (*грец. sēmasia*, значення і *logos* слово, вчення) — наука про лексичні значення слів і словосполучень, використовуваних для називання окремих предметів, явищ. Термін запроваджений Х. Райзігом (1839). Наприкінці XIX ст. С перебувала під впливом компаративізму. Найповніше розроблена історична С, яка висвітлює зміни слів та способів означування предметів, під час яких змінюються семантичні поля, співвідношення активного та пасивного словників. Поняття на початку XX ст. дублювало термін «лінгвістична семантика» (А. Цаунер).

«Семафór у майбутнє. Апарат панфутуріс-тів» — альманах Аспанфуту (1922), на сторінках яко-

го друкувався маніфест «Постановка питання в теорії мистецтва переходою доби», що висвітлював положення «метамистецтва», ототожнюваного зі спортом, обґрунтовував важливу для укрліфу схему М. Семенка «деструкція — екструкція — конструкція». За маніфестом, панфутуризм є не системою, а деструкцією, заперечувалася єдність змісту і форми, замість яких запроваджувалися терміни російських футуристів «ідеологія» та «фактура». В альманасі були надруковані поезомалярська поема «Каблепоема за океан», поеми «Аерокоран», «Лікарєпопана» Г. Шкурупя, твори Юлана Шпола, О. Слсаренка, М. Терещенка, В. Дєсняка (Василенка), А. Чужого та ін.

Семіа (*грец. sēma* знак) — одиниця змісту (значення), виражена будь-якою формою, що належить лише до змісту, не ототожнюється з іншими конкретними мовними одиницями. С складається із сем, розпізнаваних у певному слові чи морфемі (Б. Потт), є вищим ступенем абстракції (А. Ж. Греймас), використовується у вивченні семантичного поля слів для з'ясування їх спільних і відмінних рис.

Семівірш — див. **Септєт**.

Семіметáфора (*грец. sēma* знак і *metaphora*: переміщення.) — затертий, клішований троп, який втратив первинну етимологічну й семантичну свідість *дош. іде, сонце грає, ніс човна, потік свідомості* тощо.

Семібізис (*грец. sēma*, знак і суфікс *-sis-* на означення дії) — процес означування (сигніфікації), знакової дискурсу. Термін з'явився за доби еллінізму. Його використовував перагемець Гален (139—199 н. е.) на позначення змісту знака і його співвіднесення з предметом, який він називає. Наприкінці XIX ст. термін вживали у науковому обігу у зв'язку з утвердженням семіотики. Американський філософ та математик Ч. С. Пірс вбачав у С «діяльність (або вплив), яка (який) наявна (наявний) на підставі взаємодії трьох суб'єктів», а не бінарних пар, тобто йдеться про знак, його об'єкт і його інтерпретант. Слова Ч. С. Пірс називав символами, поряд з якими існують канонічний та індексний знаки. Канонічний знак репрезентує надто віддалений, недосяжний, хоч і пізнаваний, об'єкт (алітерація в інтонаційно-звуковій організації вірша), індексний — зазнає впливу репрезентованого об'єкта (*втрило* від *повів втрипу*). Знак водночас є символічним, відображаючи традиційні звички, закони тощо. Учений доводив, що С можливий за умови, коли використання знаків ґрунтується на поінформованості про них, на їх попередньому чуттєвому сприйманні, пов'язаному також із несеміотичними чинниками. Завдяки такій інтерпретації відкривався простір збільшення знання. Настанови Ч. С. Пірса розвинули і поглибили Ч. Морріс, Т. Себеок, У. Еко. Ч. Морріс розглядав знаковий дискурс на рівні синтактики (відношення знаків один до одного), семантики та прагматики (відношення знаків до тих, хто ними оперує та їх сприймає), У. Еко поширював поняття інтерпретанта та безмежного С на терени культури, висвітлював складні співвідношення між кодами і способами їх продукування, на підставі чого опосередковував дискурс і докляля. Такі наукові розвідки були альтернативними лінгвістичним студіям Ф. де Соссюра («Курс загальної лінгвістики»), який акцентував на специфіці мови, недооцінював зв'язки між знаком та його об'єктами. Він обстоював бінарну модель мови (не

мовлення) в діахронічному та синхронічному виразах Зокрема, синхронічний аспект унеможлиблює посилення на історичні об'єкти Знак постає не як слово, а як поєднання означника, що має довільні зв'язки з будь-якими поняттями (*lis — nis — bis — kris*), та означуваного Його міркування вплинули на концепцію формальної школи, Празького лінгвістичного гуртка, структуралізму, антропологі К Леві-Строса, «міфологі» Р Барта Поглядам Ч С Пірса віддають перевагу мовознавці, психоаналітики, зосереджені на специфіці суб'єкта

Семіологія (грец *sēma* знак і *logos* слово, вчення) — наука про мовні знаки У літературознавстві — метод аналізу літературного тексту з метою розкриття його формальної структури, різних знакових систем, використовуваних для передавання художньої інформації

Семіотика (грец *sēmiotikē* вчення про знаки) — наука, що вивчає загальні закони будови, функціонування знаків та інформаційних знакових систем, за допомогою яких збирається інформація, відбувається спілкування в суспільстві (природна мова, система мистецьких, наукових, зокрема формалізованих, засобів, передавання думок і почуттів, система жестових, світлових, тактильних, звукових, речових сигналів) Швейцарський лінгвіст Ф де Соссюр назвав її семіологією Основи семіотичного аналізу письменства були закладені ще за античної доби та середньовіччя праці з риторики, екзегетики, герменевтики (Аристотель, Філон Александрійський, стоїки середньовіччя схоласти), логіки (філософія Т Гоббса, Дж Локка, О Потенбі та ін) Як наукова дисципліна С сформувалася у працях Ч С Пірса та його послідовників Ч Морріса, Т Себеока, У Еко та ін, які обстоювали потрібну систему, утворену знаком, його об'єктом та інтерпретантом, а також у напрямку, започаткованому Ф де Соссюром, поглибленому його наступниками Л Ельмслевим, Е Бенвеністом С трактує мову як первинну модель, завдяки якій стають зрозумілими інші моделі культури Так, літературознавці, аналізуючи коди і механізми художньої форми, стають водночас дослідниками культури, висвітлюють притаманні їй знакові утворення Цю особливість С відзначив Ч Морріс, вказуючи на її подвійне співвідношення з іншими науками, коли вона існує на одному рівні з ними і водночас сприймається як їхній інструмент, сприяючи більшій простоті, чіткості знання Головним у С є знак Для кожного знака обов'язкова наявність означника і означуваного При аналізі властивостей автономних знаків і знакових систем у С виокремлюють синтагматику (встановлення сукупності правил побудови звукового тексту), семантику і прагматику (виявлення зв'язків між знаками, означуванним та означником) Існує альтернативний підхід до розуміння знака як функції, що зумовлює потребу з'ясування суперечностей між цими двома тенденціями Так, У Еко вважає, що поняття знака та семіозису (функціонування) можуть збігатися, завдяки чому значення не замикаються у схематичну систему, а постійно рухаються в комунікативному полі, де безперервно перебувають структура кодів С має динамічні властивості, розмежується на логіко-математичну (металогіка) і гумантарну, зорієнтовану не на пошук значення, не безпосередньо на зміст, а на виявлення способу озна-

чування, на знак, що передає зміст, виконує роль посередника в культурі Сукупність знаків утворює мову, трактовану з погляду С як «інтерпретант інших систем» (Е Бенвеніст) або «частковий випадок семіотичної функції» (Ж Піаже) Значення виявляється шляхом дешифрування кодів, що вказують на спосіб упорядкування знаків у певну систему, яка забезпечує реалізацію комунікативної, пізнавальної, аксіологічної тощо функцій До літературознавчої С належить аналіз художніх творів як способу означування змістових (зміст і значення) твору, його тематика, характерні персонажів тощо) і формальних (фабула, сюжет, композиція, звукова архітектоніка і т п) аспектів, співвідносних з реальною чи уявною дійсністю Таке дослідження сприяє виявленню певних елементів й одиниць тексту та окресленню їх структурних (місце у творі) і функціональних (роль, відношення до інших елементів та одиниць) властивостей, з'ясуванню його художньо-мистецьких характеристик як явища культури, місця й ролі в культурно-історичному і творчому процесі Поетика розглядає літературний текст як складний знак, що має проміжні ланки (фабула, троп, ритм тощо) між темою (означуване) і словесним утленням (означник) Кожен знак може бути або означуваним (неприпустимим у машинних мовах омоніми), або означником (синоніми в поезії), або водночас і тим, і іншим (однозначність наукового терміна) Коли таке відношення суміжне, то йдеться про індекс (наприклад, дорожний знак), відомий у письменстві як анаграма Зображальний знак формується за умови, що існує схожість між означуваним і означником Всередині таких знакових категорій виявляють діаграму подібності, засвідчену, зокрема, у фольклорному паралелізмі, в якому синтаксичні та звукові зв'язки між словами вказують на відповідні зв'язки між значеннями слів Еволюція знакових систем притаманний інтерсеміотичний процес перетворення піктографії в ієрогліфічне та літеральне письмо Для осягнення мови-об'єкта (художня література) може використовуватися та сама (есе) або відмінна (метамова структурного літературознавства) знакова система Розрізняють парадигматичні відношення між знаками, що належать до однієї системи (слова однієї мови), та синтагматичні, що розкривають пояснювальний текст за допомогою якого висвітлюються певні аспекти твору Синтагматичне зближення зазвичай парадигматично розмежованих слів притаманне метафори, котра поєднує найвіддаленші, іноді несумісні значення С вивчають у трьох напрямках — синтаксичному, семантичному та прагматичному При цьому синтаксис вважають ширшим, ніж у мовознавстві Він застосовується також у штучних логічних мовах та дескриптивній структурній лінгвістиці, у непрограмовій музиці, де синтаксична роль знака важливіша порівняно з поезією чи прозою, яким властиві семантичні характеристики Прагматика покликана висвітлювати відношення між знаком чи всією інформаційною знаковою системою та її споживачем — людиною, будь-якою істотою, штучною системою Ідеї художнього твору як прийому розвивали у першій третині ХХ ст представники формальної школи (Ю Тінянов, В Шкловський, Б Ейхенбаум), що спиралися на творчі здобутки Московської і Казанської шкіл (Ф Фортунатов та Я Бодуен де Куртене) Концепції С уточнювали представники Празько-

го лінгвістичного гуртка Я Мукаржовський, В Матеуіс, Р Якобсон Розвитку загальної поетики у зв'язку із С приняли дослідження В фон Гумбольдта, О Потебні, З Фрейда Значний внесок у розробку проблем С художньої літератури зробили В Пропп, Л Віготський, М Бахтін Роботи Р Карнапа з проблем логічного синтаксису були доповнені спостереженнями над семантикою польських дослідників А Тарського, К Айдукевича, а також американця Ч Морріса У 50—60-ті ХХ ст розвиток літературознавчої С був пов'язаний з утвердженням структурного (або структурального) методу дослідження, чому сприяли роботи французьких учених антропологічної школи К Леві-Строса, Р Барта, Ж Лакана, А Ж Греймаса, М Фуко та російських учених Ю Лотмана, В Іванова, О П'ятигорського, В Топорова та ін Було проведено низку наукових конференцій у Тарту (1964, 1966, 1968), у Польщі та Франції У 1974 в Мілані (Італія) на I Міжнародному конгресі з проблем семіотики була створена Міжнародна асоціація семіотики Від спостереження за життям та художньою літературою як його миметичного відображення вчені переходили до виявлення знакової системи письменства, що потребувало проникнення вглиб тексту і творчості, вглиб мистецтва Прагнучи відшукати сутність, приховану за оболонкою артистичної дійсності, вони використовували різні методи обчислення за допомогою логічно та математично доведених теорем (структуралісти) або сприйняття трансцендентного, інтуїтивного (герменевти) За об'єкт своїх обрахунків структуралісти обрали форму художнього твору, а інтуїтивісти прагнули безпосередньо охопити його зміст і значення Представники структуралізму упорядкували каталоги тропів та образів, словники метафор і сюжетів Окреслювалася тенденція досліджень внутрішньосистемних відношень Поступово поняття «знак» витіснялося поняттям «текст» як інтегративний знак, провідник значення й функції, застосований у будь-якій послідовності висловлення з його складниками — денотатом (фактичне повідомлення) та конотатом (додаткове значення) Такі зрушення у С у 60—70-ті ХХ ст супроводжувалися зміщеннями філософських орієнтацій на позиції логічного позитивізму Об'єктом семіотичного аналізу стає сам суб'єкт, передусім автор і читач, наратор і наратор, а також процес породження інформації, що містить у собі і текст, і позатекстові чинники Останні роками в літературознавчій С спостерігається повернення до феноменології та реалізму, зумовлене спробами відійти від надмірного суб'єктивізму теорій дискурсу Текст переростає межі свого автора і реципієнта Він видається самодостатнім реальним феноменом, а завдання читача чи дослідника зводиться до його пізнання, декодування, якомога точнішого трактування Водночас поновлюються функціональні ідеї Празького лінгвістичного гуртка, психолінгвістичні ідеї Л Віготського, які сучасна С осмислює з урахуванням найновіших досягнень психології та нейрофізіології психічної діяльності Послідовники функціонального підходу розглядають художній твір кризь призму творчої діяльності автора як мікросоціуму та співтворчості читача як макросоціуму, що дає змогу перемістити твір у сферу соціальної психології, розглядати його як наслідок семіотичної діяльності автора Надбання літературознавчої С застосову-

ються і в традиційному порівняльно-історичному та позитивістичному літературознавстві

Семіотичний квадрат (грец *semeiotikē* *учення про знаки і лат quadrātus чотирикутник*) — візуальне представлення логічної, конститутивної моделі будь-якої семіотичної категорії, завдяки якій здійснюється опис та сигніфікація елементарної структури значення А Ж Греймас, розглядаючи графічно оформлене відношення між парами *багатий* — *небідний* та *бідний* — *небагатий*, визначив, що вони бувають суперечливими, протиставними і доповнювальними Крім цього, дослідник з'ясував, що семантичне спрямування оповіді відповідає руху вздовж С к, коли наратив розгортається завдяки трансформаціям, що ведуть від однієї одиниці до іншої, проти-лежної чи суперечливої Своє міркування він застосував під час аналізу казки «Попелюшка» Ш Перро героїня зазнала упослідження (неіснування), за допомогою феї набула свого справжнього вигляду, який втратила опівночі, але була впізнана принцем

Семіїчний код (грец *sema* *знак і франц code*, від лат *codex* *список постанов*) — код чи «голос», що складається із сем, на підставі якого в оповіді чи в її частині змальовані персонажі та обставини розгортання дії

Сенаклі (франц *Senacles товариство*) — літературні угруповання французьких письменників-романтиків ХІХ ст, зображені у «Втрачених ілюзіях» (1837) О де Бальзака як товариство молодих митців, учених, філософів, головою якого був Д'Артез, вони заперечували сіре цинічне доккілля, канони класицизму, прагнули відлюдництва, «керованої смаком свободи», заглиблювалися в яскравий фантазійний світ, поринали в ігровий безум Аналогічні формування існували й раніше, ще за доби «Плеяди», поновилися при заснованому В Гюго та його братами часописі «Літературний консерватор» (1819—21), згодом — при журналі «Французька муза» (1823—24), що об'єднував романтиків і прихильників монархізму, які збиралися у бібліотеці Арсенала, де працював їхній лідер Ш Нодьє Місцем зустрічі представників С були також ресторани «Мулен де бер», приміщення млина, антикласицистичний салон В Гюго (великий С) на вулиці Нотр-Дам-де-Шан Крім Парижа, Бретані, Провансу, Лангедока, С з'явилися також в інших французьких містах Діяло й угруповання «Молода Франція», назване малим С, до якого входили Ж Дюсенєр, Т Готьє, Ж де Нерваль та ін

Сенар (лат *senarius шестикладовий*) — віршовий рядок із шести ямбічних стоп, поширений у латинській поезії, відповідний давньогрецькому ямбічному триметру

Сенгаль (прованс *senhal*) — слово або фраза у провансальській поезії, що називає ім'я дівчини, рідше — мецената, яким адресувався віршовий твір

Сенекс (лат *senex*) — характеристика сукупності рис, притаманних літнім людям (спокій, врівноваженість, статичність), на протигагу юнацькому пуерилізму, який проявляється через капризування, хаос, постійне збудження С асоціюється з аполлонійством, а пуерилізм — із діонісійством Термін запозичений К-Г Юнгом з алхімії

Сенс (нім *Sinn*, англ *meaning, sense*, франц *sens*, польс *sens*, рос *смысл*, лат *sensus* *смысл*, від *sentio* *вважаю*), або **Смисл**, — ідея, інформація, іде-

альний зміст, що містить у собі та чи та подія, ситуація, представлена і засвоєна за допомогою мови, одна з ознак поняття, що характеризує його зміст С пов'язаний з екзистенцією людського буття, усвідомленням достеменного життєвого покликання. Формується на основі критично-оцінювальної рефлексії, вироблення духовного досвіду, зорієнтованого на культурно-історичні цінності, що надають індивіду можливості для творчої самореалізації. На думку О. Лосєва («Знак Символ Міф», 1982), йдеться про найскладнішу філософську категорію, що вказує на найвалентніший явище, наявне водночас у бутті людини і поза ним, яке постійно зазнає суб'єктивізації. С тісно пов'язаний зі значенням, що засвідчує розмежування мови та мовлення (синтагматики і прагматики) за Ф. де Соссюром. У зачаткованій Г. Фреге логічній семантиці С і значення відповідають мисленому змісту висловлення та денотату, у формальній логіці — обсягу та змісту, у лінгвістиці (трикутник Олдена — Річардса) йдеться про суб'єктивний образ, що виникає при засвоєнні тексту, і слововживання, у феноменології ці аспекти тотожні з активністю свідомості. У методології системних розмежувань С постає структурним уявленням, відповідником процесів розуміння, задаючи форму існування знаків та мовних формулювань під час комунікації, тому значення передбачає цю форму трансляції в системах культури та мови. Науково-аналітична раціоналізація зумовлює те, що в мовознавстві й логіці визнаються нормативні моделі, незалежні від конкретних суб'єктів, або художньо-філософська інтерпретація на підставі інших С, що розгортаються у семантичній багатозначності (конотат). Тому, за положенням герменевтики, С представлений у поєднанні з історичними способами тлумачення та розуміння, засвідчує не лише їх інтегрованість, має онтологічні характеристики. Використання її принципів аналізу дає змогу здійснити наближення до адекватного прочитання тексту, не накладаючи на нього не властивих йому матриць, тобто йдеться про виявлення у ньому іманентного С. Суб'єктивні висловлювання у процесі спілкування приховують множинність усвідомлюваних та неусвідомлюваних мовцями С, що неостанно змінюються, добуваються, збалансовуються у різних контекстах. С вказує на сутність явищ, невловну істину, розраховану на постійне наближення до неї, інтерпретацію та розуміння. Проблема С життя завжди актуальна для письменства, навіть для постмодернізму, попри їхню скептичне ставлення до нього. Художньому образу властиві неповторність, ідіографічна специфіка. С у літературі та літературознавстві розмежовують С і значення, виявлені у структурі художніх творів, у діяльності персонажів, ліричних героїв, діючих осіб, зокрема, коли йдеться про монологічне мовлення як осередок позаситуативних, стійких С. Поняття стосується також вічних тем, пов'язаних із міфопоетичним світосприйняттям і багатством художніх форм. К-Г Юнг вбачав у ньому ознаки архетипу.

Сенсація (франц. *sensation*, від лат. *sensus* відчуття) — сильне враження від незвичайної події, прочитаної книги, переглянутої вистави чи кінофільму. С виникає несподівано під впливом неординарних явищ як у письменстві (мистецтві), так і в громадському житті. С, зокрема, був кларнетизм П. Тичини

в контексті української літератури першої чверті ХХ ст. Постійне прагнення звертатися до екстраординарних фактів зазвичай породжує банальність і профанацію.

Сенсібельний (лат. *sensus* відчуття) — схильний до яскравих чуттєвих переживань. С вважається однією з важливих ознак художньої творчості та її рецепції, чітко окреслюється при зіставленні артистичного та наукового типів мислення.

Сенсибілізація (франц. *sensibilisation*, від лат. *sensibilis* чутливий) — підвищена чутливість індивіда до зовнішніх і внутрішніх подразників, часто пов'язана з яскравими асоціаціями, образами, притаманна творчості письменників, передусім ліриків, поетів та представників сентименталізму, романтизму, декадансу та ін. С властива також реципієнтам, які переглядають виставу, кінофільм або читають художній твір.

Сенситивність (лат. *sensus* відчуття) — підвищена чутливість індивіда до подій, що відбуваються з ним, часто супроводжується тривожністю, страхом перед новими ситуаціями та випробуваннями. Такий людині властиві ніяковість, вразливість, схильність до тривалих переживань, іноді відчуття неповноцінності, надмірна вимогливість до себе та інших і водночас занижений рівень домагань. Неконтрольована С межує із психопатією. Сенситивний герой характерний для творів сентименталістів, романтиків, декадентів. Помірна С може свідчити про наявність у людини таланту, зокрема літературного.

Сенсорний (лат. *sensorium* орган чуттів, від *sensus* відчуття) — чутливий. У літературознавстві термін «С» позначає наявність чуттєвих компонентів в образному мисленні, специфіку синестезії, емоційне сприйняття літературних творів.

Сенсуалізм (франц. *sensualisme*, від лат. *sensus* відчуття) — вчення про чуттєві враження як основу психічного життя індивіда, його сенсорний досвід у пізнавальній діяльності. За доби античності С дотримувалися кіренатики, епікурейці, почасти стоїки, що розглядали розум як «чисту дошку», на якій відображається досвід, тому сформулювали твердження «нема нічого в розумі, чого б не було в чутті». За доби Ренесансу та постренесансу прихильники С наголошували на сприйнятті зовнішніх чинників органами чуття, що вважалось єдиним джерелом знань, властивістю свідомості (Дж. Берклі, Д. Юм, Дж. Мілль, К. А. Гельвецій, філософія емпірио-критицизму). Концепція С позначилася на романтизмі, особливо на імпресіонізмі. Вона представлена у філософії та художній творчості Григорія Сковороди. Постмодернізм тлумачить С як незалежну від класичного логіцизму тенденцію ірраціонального вираження семантичної та структурної визначеності тексту і позатекстових чинників. Так, на підставі уявлень про «смерть автора» чуттєва сфера децентрується, позбавляється зв'язку з Я, тому що носієм чуттєвості постає не індивід, а інтенсивність, сингулярність тощо, які формуються за межами суб'єкт-об'єктних відношень, супроводжуються пригасанням афекту, що уможливило представлення безособових, емоційно нейтральних подій. Постмодерністська чуттєвість використовує нетрадиційно трактований сенсорний досвід, що відображене у категоріях «плоть світу» М. Мерло-Понті, «тіло без

органів» Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, у контексті парадигми означування, в якому, за Р. Бартом, чуттєвість стає джерелом сенсу певного тексту.

Сентенція (лат. *sententia*: думка, судження) — лаконічний дотепний вислів морально-дидактичного змісту, коротке напучення. С., у якій часто використовують паралелізм, антитезу, стилістичні фігури, вважається проміжною ланкою між народним прислів'ям та авторським крилатим висловом; близька до гномі, максими, хрїї, інколи вживається як їх синонім. С., яку І. Качуровський відносить до фігур мислення, використовувалась у Св. Христі («Книги притч Соломонових», заповіді Ісуса Христа), у Корані, висловах Конфуція («Люньюй»), «Листах» Сенеки, «Тускуланських бесідах» Цицерона, у жанрі повчань (давньоєгипетські «Повчання Птахотепе», повчання отців церкви, англосаксонські «Батьківські повчання», києворуські повчання тощо), в Ізборниках, «Ізмарагді» тощо. Популярними були римовані латиномовні прислів'я Віпона, поема «Човен щедротний» Етберта Люттихського. С. використовували у казаннях, навіть у судових промовах та ін. риторичних жанрах, розвивали класицисти. До неї часто зверталися байкарі, формулюючи мораль («сила» у Григорія Сковороди). С. притаманна медитативній ліриці, стаючи інколи стильовою особливістю творчості автора:

О, не взискуй гіркого меду слави!
То мед недобрий, від кусючих бджіл.
Взискуй сказати поблідлими вустами
хоч кілька людям необхідних слів.
Взискуй прожити несуетно і дзвінко.
Взискуй терпіння витримати все.
А справжня слава — то прекрасна жінка,
що на могилу квіти принесе (Ліна Костенко).

Два останні рядки, пуант, яким завершується градація динамічного сюжету цього восьмивірша, є яскравим прикладом С.

Сентименталізм (франц. *sentimentalisme*, від *sentiment*: почуття, чутливість) — стильова тенденція у європейській літературі другої половини XVIII — початку XIX ст., для якої характерне утвердження чуттєвої, ірраціональної стихії в художній творчості, протиставлене суворим, раціоналістичним нормативам класицизму та властивому добі Просвітництва культу абсолютизованого розуму. С. зумовлений активізацією психологізму в тогочасному світосприйнятті, увагою до внутрішніх, емоційних виявів життя, виражених у «каноні чуттєвості» природної людини, іноді з екзальтацією та манірністю. При формуванні стилю не існувало жодних маніфестів і теоретичних обґрунтувань, не було розроблено відповідного методу, проте завдяки йому було порушене завдання розкриття людської душі. С. — швидше певний умонастрій з характерними ознаками, в якому першорядного значення надавалося почуттям та меланхолійній замріяності. Поняття виникло на підставі назви незакінченого роману «Сентиментальна подорож Францією та Італією» (1768) Л. Стерна, поширилося в літературі (епістолярні романи, міщанські драми, мелодрами, пасторалі тощо) й мalarстві (твори Ж. Б. Гр'юза, Ж. Б. Шардена, Т. Гейнзоро, Д. Левицького, В. Боровиковського, В. Тропініна та ін.). Деякі його ознаки притаманні ранішим творам: георгікам, «Порам року» Дж. Томсона, елегі-

ям Е. Юнга («Скарга, або Нічні роздуми») та Т. Грея («Елегія, написана на сільському кладовищі»). Джерелами С. були концепції руссоїзму та сенсуалізму Дж. Локка. С. спирався також на фольклорну і літературну традицію зображення душевно витонченого героя з увагою до чуттєвого світу. С. почасти позначився на ліриці Р. Бернса, оссіанізмі, готичному романі, преромантизмі, просвітницькому реалізмі. Письменство С. акцентує на здатності до тонких чуттєвих переживань простої, природної людини, не зіпсованої цивілізацією (ідеалізований селянин). Посилюється увага письменників до розмаїття емоцій у побуті, тому класицистична категорія величюого змінювалася категорією зворушливого, що зумовлювало співчуття до ближнього. Різкого протиставлення розуму й серця, як у класицистів, не спостерігалось, адже йшлося про людину, яка відмовилася від власної гріховності, намагалася влаштувати своє життя, дотримуючись приписів власної душі, суголосної з розумом. Визначальним орієнтиром стає не обов'язок, а веління серця як надіндивідуального органу чуття. У цей період з'являються твори Ж. Ж. Руссо («Юлія, або Нова Елоїза»), Л. С. Мерсьє («Бідняк»), С. Річардсона («Памела, або Винагороджена цнота»), «Клариса», «Історія сера Чарлза Грандісона»), Г. Філлінга («Історія пригоди Джозефа Ендруса»), Г. Маккензі («Людина чуття»), Л. Стерна («Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена»), Й.-В. Гете («Страждання молодого Вертера»), М. Карамзіна («Відна Ліза»), «Наталя, боярська дочка», «Юлія»), Ж. П. Ріхтера («Життя задоволеного шкільного вчителя Марії Вуца з Ауеталю»), Г. Квітки-Основ'яненка («Маруся») та ін. С. як напрям відрізняють від притаманності (чуттєвості) як пафосу, що був притаманний письменникам різних епох. Російські дослідники з кінця XIX ст. вбачали в С. цілісне історико-художнє явище, в якому переважав культ серця, спроможного відрізнити добро від зла. Сентиментальність характерна для кардіоцентризму українців, що засвідчує фольклор, передусім народна пісня («Та забілили сніги», «Ой матінко-зірко», «Та нема в світі гірш нікому» та ін.), яка вплинула і на пісні літературного походження («Гуде вітер велими в полі», «Коли розлучаються двоє» тощо). С. в українській літературі мав сприятливі умови для розвитку, часто поєднувався з елементами просвітницького реалізму, класицизму. Застосований І. Котляревським («Наталка Полтавка»), С. найяскравіше втілений у творчості Г. Квітки-Основ'яненка («Сердешна Оксана», «Козир-дівка», «Щира любов» та ін.), де змальовані шляхетні, мрійливі, душевні, моральні персонажі, що втілювали ідеал простолюду. Така дискурсивна настанова була обрана свідомо, що зазначено у «Супліці до пана іздателя» Г. Квітки-Основ'яненка, який прагнув подолати інерцію бурлескно-трагедійної котляревщини, перетвореної на літературний штамп, обстоював потребу писати «і звичайне, і ніжненьке, і розумне, і полезне». Недарма М. Костомаров («Огляд творів, писаних малоросійською мовою») вбачав у повістях Г. Квітки-Основ'яненка «зображення малоросійського серця». С. Сфремом вказував на властиву багатьом нарративам прозаїка «не штучну манірність, а притаманну манеру, непідроблене чуття, не позичену щирість». М. Зеров розглядав С. як певну літературну течію. І. Лїмборський вважав український С. типологічно спорідненим із європейським. Натомість

Д Чижевський був переконаний, що у творах Г Квітки-Основ'яненка наявний «чуттєвий лемент, чутливі сцени, але немає сентиментального стилю», тому відсутні підстави «утворювати» цей стиль з кількох творів письменника, долучивши до них твори І Котляревського Деякі дослідники трактували С у творчості письменника як недолік, не виправдано пов'язуючи його із впливом творчості М Карамзіна, протиставляли цей стиль «позитивному» реалізму (П Петренко) І Гончар намагався віднайти компромісне рішення, вказуючи на сентиментально-реалістичні ознаки прози Г Квітки-Основ'яненка Ярослава Вільна («Історико-літературний феномен критичної інтерпретації творчості Г Квітки-Основ'яненка», 2005), розглядаючи полемику довкола С, вказує на безпідставність його протиставлення іншим стилям, доводить полістильовість прозаїка, у творах якого С був одним з елементів поряд із реалізмом, класицизмом, романтизмом Інерція С в українському письменстві спостерігалася не тільки у XIX ст («Люба-згуба» Ю Федьковича, «Швачка» П Грабовського та ін), а й у XX ст («Пані писарівна», «Од сина до соломи», «Уляся» Марії Прохурівни), надмірна чутливість паралізувала волю до життя, перетворювалася на один із компонентів «малоросійщини», проти якої повстали І Франко, Леся Українка, представники «розстріляного відродження» та «Празької школи»

Сентиментальна комедія (франц *sentiment* *почуття і грец* *κωμῆδία*) — пуританська драма чутливості, сформована в англійській драматургії, протилежна комедії доби Реставрації, яку вважали аморальною Про це йшлося у «Короткому нарисі деморалізованої та нечесної англійської сцени» (1698) Дж Кольєра Прихильники С к змальовували приватний побут представників «природного» простолюду, яким надавали рис великодушності та чуйності п'єси «Доброчесні коханці» (1720) Р Стла, «Хибна вибагливість» (1768) Х Келл, «Брати» (1769), «Індієць» (1771) Р Кемберлена Елементи С к помітні у п'єсах «Наталка Полтавка» І Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т Шевченка, «Доки сонце зійде, роса очі виєсть» М Кропивницького

Сентиментальний (франц *sentiment* *почуття*) — той, що стосується сентименталізму, надмірно чутливий

Септенар (лат *septenarius* *семискладовий*) — верс у давньоримському віршуванні, який складається із семи стоп та каталектичної восьмої стопи Найчастіше має трохеїчну будову, рідше — ямбічну або анапестичну Відповідає давньогрецькому каталектичному тетраметру

Септєт (нім *Septett*, від лат *septem* *сім*), або **Семивірш**, — семирядкова строфа з різними схемами римування *abba**bc*, *ababacc*, *ababcc*, *ababcb*, *abababa* та ін

Людей, звичайно, більше, ніж народу	a
Коли виступуєш на цілий сход	b
Любов до людства з сотого заходу, —	a
Згадай, нарешті, і про свій народ	b
Хоча б за те, що має він в цю мить	c
Виконувати каторжну роботу	a
За тебе перед людством червоніть (Б Олійник)	b

С був поширений у французькій поезії доби середньовіччя, в англійському віршуванні з'явився завдяки

Дж Чосеру, який застосовував ямбічні пентаметри та корольське римування за схемою *ababbcc* Різновидом С є сегділья, поширена в іспанській поезії Іноді використовується напівсонет, що складається з катрена і терцета

Сєптима (лат *septima* *сьома*) — семирядкова строфа з одинадцятьскладовими версами та схемою римування *aabccab* (можливі інші варіанти *aabcbcb*, *aabcbbc*, також чосерова строфа *ababbcc*) Майже не використовується у версифікації С використав Й.-В Гете («Коринтська наречена»)

Сєптуагінта (лат *septuaginta* *сімдесят*) — переклад передмасоретських текстів Біблії грецькою мовою, здійснений 72 єрусалимськими мудрецьями на чолі з проповідником Арістеєм упродовж 72 днів на острові Фарос (біля Александрії) С стала основою визнаного християнством канонічного тексту

«Сєрапіонові побратіми» (рос «Сєрапионовы братья») — літературне угруповання (Петроград, 1921—29) російських письменників (Вс Іванов, М Зоценко, В Каверін, Л Луниц, К Федін, М Слонимський, І Груздев, Єлена Полонська, М Нікітін, М Тихонов), назване за однойменним циклом новел німецького письменника Е.-А.-Т Гофмана Об'єднання створене при видавництві «Всемирная литература» (Дім мистецтва), де діяли семінари В Шкловського, Є Замятіна, та в літературній студії К Чуковського, М Гумільова, Б Ейхенбаума Його представники шукали «нову художню форму» (К Федін), здатність до «зміщення», яка «миттю перетворює реальність у поетичний сон, а сон — у прозово-марудне життя», ставили за мету оволодіти «технікою письменницького ремесла» (В Шкловський), обстоювали право на творчість, незалежну від позалітературних настанов (Л Луниц), заперечували політичну кон'юнктуру, примітивізм у мистецтві, спрощену агітку Угруповання не мало внутрішньої ідейно-естетичної єдності Поряд із тяжінням до експериментування, пошуками оригінальних форм, орнаментальних елементів стилю, незвичного сюжетотворення, видродження авантюрного роману окреслювалися традиційно реалістичні тенденції, деякі письменники мали орієнтальні інтереси (М Зоценко, М Нікітін, Вс Іванов), інші (Л Луниц, В Каверін) — окцидентальні, позначені рисами експресіонізму Єдиним маніфестом «С п» був колективний лист «Ответ Сєрапионовых братьев Сергею Городецкому» (стаття «Зелень под плесенью» у газеті «Известия», 1922) до газети «Жизнь искусства» (1922, 28 березня), де наголошувалося «Мистецтву потрібна ідеологія художня, а не тенденція, як і державі необхідна агітація відверта, а не замаскована поганою літературою» «Технологічні студії» відображені у збірнику «Сєрапионовы братья» (надрукований видавництвом «Алконост», 1922), де змальований світ з погляду собаки («Пєси душ» К Федіна), поданий солдатсько-селянський наратив («Вікторія Казимірівна» М Зоценка), сюжет представлений через телеграму, газетну вирізку, документ («Дєзі» М Нікітіна) тощо Того ж року маніфест «С п» з'явився у Берліні разом із статтею «Лице і маска» І Груздева Іхню діяльність підтримував М Горький Офіційна критика зараховувала «побратимів» до «попутників», їхня творчість стала предметом «голобельної» критики РАШПу, згадана як крамольна у постанові ЦК ВКП(б) «Про журнали “Звезда” і “Ленинград”» (1946) Під час

Літературної дискусії 1925—28 ВАПЛІТЕ іноді уподібнювали до «С п»

«Сердиті молоді люди» (англ. *Angry Young Men*) — покоління англійських прозаиків та драматургів (К Еміс, Д Вейн, Д Горейн, А Сіллітоу та ін) 50-х ХХ ст., невдоволених наявністю елітарної літератури, вони обстоювали інтереси простолюдю, із середовища якого з'явилися, практикували реалістичний стиль на противагу модерністському Стаття «Милість і гнів» (1956) Дж Осборна була суголосною їх настроям і стала маніфестом Назва угруповання походить від заголовка автобіографічної повісті «Сердиті молоді люди» (1951) Л Пола

Середина — сукупність випадків у фабулі між зав'язкою та розв'язкою, що визначає розвиток дії Наратологи вказують на подвійну зорієнтованість С на минулі та майбутні події, її парадоксальне просування до фіналу, часто супроводжуване ретардаціями, відступами тощо

Середній стиль (*lat stulus, від грец stulos грифель для письма*) — стиль, для якого характерна нейтральна лексика, на відміну від високого та низького стилів (див **Три стилі**) Поняття «С с» запроваджене класицистами, використовувалося в українських поетиках та письменстві XVII—XVIII ст Його ознаки визначальні для елегій, еклог, панегриків, епіграм, дифірамбів Софронія Почаського чи Івана Величковського, ораторської прози Варлаама Ясинського рукописних повістей та легенд Пилипа Теодоровича Стефана Теслевцьового, Іллі Яремецького-Білашевича, козацьких літописів Самовидця, Самійла Величка, даріушів Якова Марковича, Миколи Ханенка, діалогів та слів Феофана Прокоповича та ін За структурою її типологічними особливостями С с близький до тогочасних ділових документів З кінця XVIII ст він поступово занепадає

Середньовіччя — назва періоду в історії письменства між античністю та Ренесансом, що тривав від III ст н е до XV ст (в Італії до XIV ст), вирізняється від культурологічного поняття «середні віки», яке охоплює період від IV ст до XVIII ст Переважно йдеться про письменство середземноморського (циркумпонтійського) ареала, в еволюції якого виокремлюють такі етапи темні віки (III—X ст), ранні (X—XI ст), зріле (XII—XIII ст), пізні С (XIV—XV ст) Цю періодизацію з певними корективами можна застосувати і щодо літератури германських, кельтських, скандинавських, слов'янських народів, які сприймали античну спадщину опосередковано, поєднання язичництва з християнством витворило синтетичну модель світу з ознаками двовір'я Особливостями письменства С були перевага жанрового канону над індивідуальною творчістю, трактування мови як сакрального явища, вживаного задля декодування абсолютних, божественних істин, що спонукало до оцінювання поезії як ремесла У творах широко застосовуються фольклорні мотиви, образи, що втілювали колективну свідомість Вперше авторство з'являється у рефлексивній куртуазній ліриці трубадурів, труверів, мнєзингерів, у лицарському романі У творах відображена строга ієрархія середньовічного світогляду, величчя, піднесене, протиставлене потворному, диявольському, кожен високий та низький жанр посідав певне місце у системі письменства За М Бахтним, у період С панувала амбівалентна куль-

тура тісно пов'язані офіційна і карнавальна, народна Сміхова культура позначилася на пародіях, трагестіях, інтермедіях У літературі С не було чіткого розмежування усної й писемної творчості Розквіт середньовічного письменства припадає на XII ст, коли поширилися жанри куртуазної лірики, лицарського роману, фавльової тощо В Ісландії та Ірландії в цей час переважає синкретизм у мистецтві Особливо помітними були такі явища С, як Каролінзьке, Оттонівське відродження, «овідіанське відродження» твори на зразок «Божественної комедії» Данте Алліґ'єрі, які мали проторенесансні ознаки С в історії українського письменства тривало від IX до XVII ст, очоливши літературу києворуського періоду, другий болгарський вплив та бароко Ренесанс, що позначився на новолатинській поезії, не зумовив секуляризації художнього мислення, хоча, як і віяння Просвітництва, істотно вплинув на нього

Серена (прованс. *sera вечір*) — пристрасна похвальна провансальська пісня про кохання, анти-тетична альбі, її виконував молодик під акомпанемент гітари чи лютні під виком своєї дами серця повторюючи наприкінці кожної строфи слово «вечір» С походить від вечірньої пісні (XI—XII ст), пов'язаної із забороненою любов'ю, у романських народів набула вигляду серенади

Серенада (франц. *serenade, ісп serenada, італ serenata, від sereno ясний, із sera вечір*) — музично-поетичний твір у поезії романських народів, виконувався під акомпанемент лютні чи гітари вечірньої пори під виком коханої У С вихваляли цноти дівчини, пропонували побачення Від серени С видізнялася тим, що тема забороненої любові ставала не обов'язковою Аналогічні пісні віднаходили пізніше і в українському фольклорі «Ой зйиди, зйиди, ясен місяцю», «Вечір надворі, ніч наступає» тощо У XVII—XVIII ст С, що не набула твердої строфічної форми, увійшла до опер «Дон Жуан» В-А Моцарта «Севільський цирюльник» Дж Россіні тощо У класичній музиці (XVIII—XIX ст) стала інструментальним твором та вокальним камерним жанром, як-от «Вечірня серенада» Ф Шуберта, «Нічний ефір», «Болеро» Ф Глінки, «Серенада Дон Жуана» П Чайковського тощо До можливостей С зверталися французький драматург Е Ростан (монолог Персіне у комедії «Романтики», 1894, освідчення в коханні Срано Роксані у «Срано де Бержерак», 1898), лірик О Фет, який написав два вірші цього жанру С стилізували П Б Шелл, О Пушкін, Ф Грільпарцер, К М Брентано, Дж Кардуччі, М Жакоб, Ф Гарсія Лорка, Я Івашкевич, А Бєлий та ін В українській ліриці С привертала увагу Є Гребінки, М Вороного та ін Приклад жанру з добробку С Черкасенка

[] Покажись, моя кохана, у вікні!
Щось заніла давня рана
Думка точить нездолання
В глибини
Нащо ж, нащо ж серенада і пісні!
Марна струн дзвінких принада,
Як сховалась люта зрада
Тут мені

Серійна драма (*лат series ряд і грец drama дія*), або **Серіал** (англ. *serial*), — різновид драматичного театру, що складається з двох або кількох телеві-

зійних передач і використовується для відтворення широких життєвих полотен, важливих подій, становлення людських характерів У С д часто інсцензують великі за обсягом прозові твори, історичні романи, романи-хроніки, для розгортається за аналітико-ретроспективним чи хронологічним принципом Перед початком наступної частини С д викладається зміст попередніх серій За аналогічним принципом побудовані телефільми, які можуть складатися з кількох кінострічок, наприклад «Царівна» за повістю Ольги Кобилянської чи «Роксолана» за однойменним романом П Загребельного

Серійне мистецтво — див **«ABC»-art.**

Серія (нім *Reihe, Serie*, англ *series*, франц *collection, serie*, польсь *seria wydawnicza*, від лат *series* ряд) — сукупність самостійних друкованих видань, об'єднаних спільним задумом, тематикою, жанровою характеристикою, цільовим або читацьким призначенням, що виходять під спільною назвою і мають однотипне поліграфічне оформлення Такі періодичні або продовжувані видання складаються з нумерованих або датованих випусків Неперіодичні утворюють відкриту С, якщо тривалість випуску заздалегідь не встановлена, і закриту — якщо її вихід обмежений певним часом Відкритою С в українському книговидавництві була «Бібліотека поета» («Український письменник»), закритою С — «Бібліотека української літератури» («Наукова думка») Періодичними вважаються С брошур видавництва «Знання» Поняття «С» вживається і щодо складників серійної драми, і щодо кінострічок, призначених для показу по телебаченню

Сермо (лат *sermo* розмова) — бесіда у давньоримському ораторському мистецтві, диспут морально-повчального характеру, часто витриманий у розмовно-побутовому стилі Відповідник давньогрецький диатриби Форма С наявна у «Сатирах» Квінта Горация Флакка

Сермологія (лат *sermo* розмова і *logos* слово, вчення) — збірники висловлень отців церкви, поширювані для зачитування під час служби у храмі

Сермоцінація (лат *sermo* розмова) — запровадження у мовний обіг нових слів, переказ висловлювань, поведінки, думок інших осіб з їх характеристизацією

Серпентіна (франц *serpentin*, від *serpent* змія) — регулярне повторення однакових рим кожного третього і четвертого віршового рядка у середньовічних латинських три-, чотиристрофних віршах *aabb — scbb — ddbb* і т д Іншою формою С є повторення рим наприкінці попередньої строфи і на початку наступної *aabb — bbaa — aacc — csaа* тощо Поняття стосується також віршових творів, де у словах наявне суголосся останніх складів (рима) або прикінцевих складів попереднього слова та початкових наступного, а також аналогічних повторень напочатку і наприкінці версів

Сестет (лат *sextet* шостий) — два триверси, які формують шестивірш, наприклад терцети у сонеті

Сецесія (лат *secessio*, від *secedo* відокремлююся) — перехідний етап в еволюції літератури, культури Так, становлення гуманістичного світогляду Ренесансу визначається межею кватроченто (XV ст) і чінквеченто (XVI ст), романтизму — межею XVIII—

XIX ст, модернізму — кінцем XIX ст тощо Ранні модерністи на різних стадіях еволюції мистецтва обстоювали своє тлумачення поняття «С», вбачаючи в ньому розрив із логоцентричною традицією художньої творчості, протиставляли їй артистичний порив до «аристократизму духу», що спостерігалось у творчості прерафаелітів, символістів, неоромантиків та ін, виявляли інтерес до орієнтального письменства, зокрема японського та індійського Серед представників «Молодої Польщі» найвиразніше такі тенденції окреслені у творях С Виспяняського, Мірїама, серед письменників срібного віку — у К Бальмонта, серед «молодомузичів» — у В Пачовського, серед покоління «розстріляного відродження» — у М Хвильового Найвиразніше вона виявляється у випадках, коли певне стильове утворення засвідчує перехід від одного напрямку до іншого, але не стає напрямком Таким, зокрема, був маньєризм, що репрезентував проміжний етап еволюції літератури від Ренесансу до бароко Аналогічно трактують і європейський натуралізм чи імпресіонізм, що долали кризу реалізму, торуючи шлях модернізму

Сигнальний примірник (нім *Signal*, від лат *signum* знак) — перший пробний примірник видання, після схвалення та затвердження якого поліграфічне підприємство розпочинає видання тиражу книги, журналу, збірника, газети тощо

Сигнатура (лат *signatura*, від *signare* позначати) — набрана петитом порядкова нумерація друкованих аркушів, яка використовується для контролю при фальцюванні й комплектуванні книжних блоків Ставиться на кожному аркуші у лівому нижньому куті першої (номер аркуша) і третьої (номер аркуша з астериском) сторінки

Сигніфікація (лат *significatum* позначування) — див **Означування.**

Сигуса — в японському театрі — назва особливого сценічного руху, не пов'язаного з танцювальною технікою, що виконується без музичного супроводу Термін називає також тип японського театру

Сидербім (лат *sidus, sideris* небесне світло і грец *опута м'я*) — різновид псевдоніма, що містить термін з астрономії Так, письменник В П Сальмоніт мав псевдонім Сатурн, гуморист С Стеценко — Метеор

Сіджо — жанр середньовічної корейської поезії, невеликий триверсовий твір, призначений для співа, кожен віршовий рядок якого розпадається на два півверси, що складаються з двох стоп, за винятком п'ятого тристопного Сформований у другій половині XIV ст Кожна стопа С є смисловою одиницею з постійним наголосом та інтонацією, містить від двох до трьох складів на початку стопи та від трьох до п'яти — наприкінці Фінальна стопа має вигляд чотири- або п'ятискладника Образний паралелізм першого та другого віршових рядків зумовлює затримання ритміко-синтаксичного ладу, іноді породжує суголосся закінчень на межі півверсів (цезури) та початкових стоп Римовані С з'явилися у XVII—XVIII ст Твори жанру були композиційно розмаїті, що пов'язано з правилом потрійного розподілу словесного дискурсу, відповідного метричній структурі У першому версі окреслювали тему вірша, яку розвивали у другому версі у формі образного паралелізму і завершували протилежним висновком в останньому віршово-

му рядку. Така будова засвідчувала архітекстуальні сліди традиційної поезії ганга та кайо. Поети Чон Мон Джу, Вон Чхон Сок, Сон Сам Мун та ін. зверталися у С. до конфуціанських мотивів вірності обов'язку васаала. Поширюється також тема соціальної заангажованості митця, зумовлена зміцненням держави (Нам І, Кім Чхон Со, Лі Джи Ран), тема взаємин поета і державця (цикл віршів Мен Са Сола), тема патріотизму й пасіонарності (Лі Сун Сін, Лі Мен Хан, Кім Сан Хон та ін.), що поступається перед темою індивідуальної любові та ескапізму, відображеними в пейзажній ліриці «рік та озер» (канго), зокрема у творчості поеток-кісен Хван Джин І, Лі Ме Чхан, Сорі та ін., поетів Чу Йй Сіка, Кім Сам Гона та анонімних авторів. Популярним був цикл «Пори року рибалки» («Обу сасіса») Юн Сон Дона. Твори жанру С. публікувалися в різних антологіях: «Чхонгу йонон» (1728), «Гедон кайо» (1763), «Кагок воллю» (1876) та ін. У XX ст. цей жанр майже не використовують, окремі його зразки представлені в доробку Мен Донука, Кім Гван Гена.

Сила — стислий висновок морально-повчального значення, вживаний у байках. Так, байка «Собака і Вовк» Григорія Сковороди завершується дидактичною сентенцією: «І родина, і багатство, і чин, і кумівство, і тілесні обдарування, і науки — не спроможні ствердити дружбу. Але серце, суголосне думкам, та окремина цнота людинолюбної душі, що живе у двох чи трьох тілах, то справжня любов і єдність, про що глянь 4 розділ» в «Об'явленні» і про що Павло [каже]: «Ні юдей, ні еллінів... Всі бо ви єдині суть в Христі Ісусі» (До Галат[іє]). З XIX ст. С. називається мораллю.

Силабічне віршування (грец. *syllabikos*, від *syllabē*: склад і лат. *versus*: лінія, риска, рядок вірша), або **Силабіка**, — система квалітативного (якісного) віршування, в основу якої покладена сумірна кількість складів, тобто ізосилабізм, при невпорядкованому вільному розташуванні наголошених і ненаголошених складів. Відомі чотирискладники, п'ятискладники без цезури, а також семискладники, восьмискладники і т. д. з обов'язковою цезурою. Досконалою формою вважається дванадцятискладник, або александрійський (олександрійський) вірш, цезура якого розмежовує віршовий рядок на два симетричні півверси. Він був відомий поетам доби бароко, зокрема Софронію Почаському:

Жорстоко і важко // себе показали,
А нині оце все // раптово пізнали

(переклад В. Крекотня).

Ймовірно, на александрійський вірш вплинув ямбічний диметр амброзіанських гімнів, а також французький восьмискладник, відмінний від іспанського, що походив від трохеїчного напівтетраметра. В основу С. в. покладено ритм словоподілу (цезура, версоподіл). Посилення ритмічного завершення віршового рядка та півверса сприяє упорядковане розташування подовжень, як в індійській шлоці, або наголосів, як у давньоукраїнському віршуванні. Визначальним для ритмічної одиниці є склад. Розмір вірша визначають, лічачи кількість складів до останнього наголосу наприкінці колона (частини вірша, розмежованого цезурою). Береться до уваги також розташування цезур. Силабіка характеризується парним римуванням, переважно парокситонним, метричною констан-

тою (наголос припадає на клаузулу й на відповідний склад перед цезурою, котра ділить віршовий рядок на дві рівнозначні частини), як у поезії Лазаря Барановича:

Неначебто спіси, // колосся по полю.
Люди колосся // стинають без болю
(переклад з польської Ольги Крекотень).

Поширеними були двовірші, в яких акцент зберігався на першому з двох складів, що стосувалися цезури, та на останніх двох складах у віршовому рядку. Це сприяло збереженню ізосилабізму на основі метрики, речитативної специфіки виголошення тексту. С. в. притаманне поезії, що базується на мові з нефонологічним постійним наголосом у словах (константа) на останньому (французька) чи передостанньому складі (польська), хоч у давніх формах акцентована константа могла не вживатися. Це стосується «німого» е у французькій мові, яке зникло у XVI ст. (елізія, або злиття). У французькій літературі того часу застосовували безцезурний восьмискладник (ле, фабльо, фарс тощо) та десятискладник із цезурою після четвертого складу (драма, сатира, поема), що походив з ямбічного триметра. Італійський одинадцятискладник мав рухому цезуру, зумовлену особливостями італійської мови, елізія в якій виникає при зіткненні будь-яких голосних, спричинюючи перевагу слів з наголосом на передостанньому складі (таким розміром написано «Божественну комедію» Данте Аліґ'єрі). Аналогічне походження має іспанський восьмискладник. Натомість у давньопольській мові елізія не спостерігалася, тут втрачувалися всі голосні, допускалася різноакцентована рима при обов'язковому збереженні складів, використовувалася одинадцятискладник, закорінений у латинському триметрі, та тринадцятискладник, що походив від латинського «вагантичного вірша». Наголос не виконував функції розрізнення значення, його переміщення відбувалося в межах одного розміру, тому наголошені й ненаголошені склади були метрично рівноправними. Крім таких розмірів, поширені односкладові, двоскладові, трискладові, а також тетрасилабік, пентасилабік, шестискладник (гексасилабік), семискладник (гептасилабік), восьмискладник (октасилабік), цезурований октасилабік, дев'ятискладник, десятискладник (декасилабік), дванадцятискладник. Існують національні системи версифікації, схильні до чистої силабіки, як-от японська, в якій немає розрізнення складів за тривалістю, наголошеністю, музичним наголосом, що позначається, зокрема, на специфіці танка. Це притаманно також ведійській, авестійській, турецькій, сербській (десятискладник із цезурою), чеській (восьмискладник із цезурою), болгарській (восьмискладник з упорядкуванням довгих і коротких складів), латиській (дайня), литовській (дайня), вірменській, українській та іншим версифікаціям, де трапляються верси з двома цезурами, як у поемі «Перебендя» Т. Шевченка: «*Перебендя // старий, спитий, // — хто його не знає?*». І Качуровський («Нарис компаративної метрики», 1985; «Метрика», 1994) відносить аналогічні форми, віднайдені в іспанській поезії у вигляді п'ятнадцятискладника, до абсолютної силабіки. Водночас він полемізує з теорією М. Ломоносова, за якою силабіка характерна лише для мов із постійним наголосом. Це також спростував В. Жир-

мунський, посилаючись на відсутність сталих акцентів в італійській, іспанській, турецькій, сербській, вірменській та інших мовах. Натомість у мовах германських народів із незмінним наголосом С в відсутнє Найдавнішими зразками силабіки є віршові вставки ірландських саг, давньофранцузька «Кантілена про Святу Євралію», «Пісня про Роланда», «Життя Олексія», твори провансальських трубадурів, іспанські романси, італійська поезія короля Енцо, Джакомо да Лентіні, Якопоне да Тоді, Франческо Петрарки, сербські юнацькі пісні І Качуровський, аналізуючи вірші Т Шевченка та Р Дарю, відзначав, що силабіка розбудовується не лише на силабізмі, а й на тонці, тому склади у версі треба лічити не до його кінця, а до останнього наголосу, особливо в разі подвійної цезури, коли кожна частина віршового рядка має свою константу. У латинській поезії вживаються граматичні та метричні склади. Під впливом поширеного у Польщі віршування та застосування лагиномовних поетик ізосилабіка з'явилась і в українській поезії XVI—XVIII ст., поєднавшись із зустрічними течіями фольклорного походження — колодійками. У таких творах застосовувалися розміри від семискладника до шстнадцятискладника. М Суліма (статті «Про версифікаційні особливості книжної україномовної поезії середини XVII ст.», «Ще раз про силабічну систему віршування») відзначає також вплив візантійської традиції використання нерівноскладових силабічних віршів, асоційованих із біблійними та молитвословними. Найдавнішим українським силабічним текстом була «Пісня про Стефана Восводу», вміщена у чеській граматиці Яна Благослава Мелетій Смотрицький намагався протиставити С в античному віршуванні, а Герасим Смотрицький, Дем'ян Наливайко, Кирило Транквілон Ставровецький зверталися до народного вірша. За переважання парокситонної рими українські поети того часу (Дмитро Братковський, Лазар Баранович, Софроній Почаський, Климентій Зіновів, Симеон Полоцький, Семен Діволич та ін.) вживали у віршах окситонне римування, невласиве польський версифікації («Алфавіт зібраний, римами складений» Івана Максимовича), дактилічні закінчення перед цезурою (фрагменти з твору «Вірші на жалосний погреб зацного рицера Петра Коначевича-Сагайдачного []» «Кгда ж лепій ест стратити // живот за ойчизну, / Ніжли неприятелю // достать ся в коризну» Касяна Саковича). Крім одинадцятискладника, популярним був пов'язаний із фольклорною традицією восьмискладник із наголосом на третьому та сьомому складах. У творах віднаходять врегульовані нерівноскладники у вигляді сапфічної строфи, до якої зверталися Памво Беринда, Тарасій Земка та ін. Найпоширенішими різновидами книжної силабіки були восьмискладники, дев'ятискладники, одинадцятискладники, дванадцятискладники, тринадцятискладники, а у фігурному «стовп» Івана Величковського використані форми від односкладового «шпиля» до шстнадцятискладової «основи» І Качуровський спостеріг, що в українській бароковій поезії помітна тенденція до абсолютної силабіки, притаманна, наприклад, японській ліриці. На цьому наголошував перекладач І Шанковський у передмові до антології «Сто поетів — сто пісень». Традиція української поезії з гнучкою формою акцентування сприяла видозміні С в, в якому під впливом народнопісенної ритміки могли

римуватися між собою два, потім і три колони одного верса, як-от в одному з віршових листів («Письмо») Івана Некрашевича до гнідинського священика Івана Филиповича «Будем гулять // І зухвалять // Рожденного Бога — / Уже од вас // Просто до нас // Зроблена дорога». Схожий розмір, названий леонніами, використовували Іван Величковський, Мануїл (Михайло) Козачинський, Григорій Скворода застосовував у своїх тринадцятискладниках хорейні видозміни, наголошуючи та скорочуючи один склад перед цезурою «Мисль тотчас одну з ума // гонит прочь другая, / Разум от меня бежит, // страсть же мучит злая». Хорейзовані рядки стали традиційними, використані у псалмах Дмитра Туптала Ростовського (М Суліма нараховує їх 19 у 33 силабічних рядках), в «Єпифані гетьманові Івану Брюховецькому» Лазаря Барановича та ін. Григорій Скворода у своїх поетиках, не відкидаючи традиції С в, вважав важливими наголоси та двоскладову стопу. За спостереженням Г Сивоконоя («Давні українські поетики», 2000), у давній українській поезії доби пізнього бароко з'явилися умови для заміни С в силабо-тонкою, що поширилась у поезії першої половини XIX ст., починаючи з «Єнеди» І Котляревського. Ізосилабіку використовували Т Шевченко, М Шашкевич, А Метлинський, С Руданський, П Кулш, І Франко, Леся Українка, поети XX ст. — П Тичина, Галина Журба, М Кічура, П Филипович, Б-І Антонич, А Малишко та ін. Зверталися до С в і гумористи, зокрема П Глазовий. Октасилабік віднаходять у доробку Т Шевченка, М Устяновича («Верховинець») тощо. У російському віршуванні С в прищеплювали вихованці та викладачі Києво-Могилянської академії (Симеон Полоцький, Феодан Прокопович та ін.), але воно контрастувало з традиційними у російській мові райошником та іншими формами акцентного вірша, видавалося дещо штучним у доробку Сильвестра Медведєва та Каріона Істоміна. Найповніше С в представлене у творчості А Кантеміра. Віршова реформа Тредіаковського — Ломоносова (1735—43), на основі якої розвинулась російська силабо-тонка, враховувала мовні закономірності російської мови. В іспанській поезії, якій була притаманна тоничність (тоніке), С в поширили галсійські прочани. Спершу використовували восьмискладник і дванадцятискладник, а з XIV ст. формується арте майор — «розкиданий» силабічний вірш із дво-, чотири-, п'яти-, шестискладових півверсів, кожен з яких мав по два наголоси. Деякі віршознавці не визнають самостійності С в, вважають його одним із різновидів квалітативної системи віршування. На думку М Гаспарова, силабіка походить від гіпотетичного індоєвропейського силабічного вірша, що міг існувати як короткий восьмискладник та довгий десяти-, дванадцятискладник із цезурою. Проблеми силабіки присвячені ґрунтовні дослідження «Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка» (1972) Галини Сидоренко, «Українське віршування кінця XVI — початку XVII ст.» (1985) М Суліми та ін.

Силабо-тонічне віршування (грец. *syllabē* склад, *tonos* тон, *lat* *versus* повтор, поворот), або **Силабо-тоніка**, — система віршування, в основу якої покладено принцип ізометризму, тобто вирівнювання сумірних наголошених і ненаголошених складів, чергування сильних і слабких складів, визначення кількості та місця розташування ритмічних акцентів

(просодії) у віршовому рядку. Термін російського літературного критика М. Надєждіна (30-ті—40-ві ХІХ ст.). Наголос, що припадає на слабе місце, вважається надсистемним, його вживання обмежене, натомість пропуски акцентів на сильних місцях вільні, зумовлені законами мови. Поняття «С.-т. в.» пізніше обґрунтував М. Недоброво (стаття «Ритм, метри і їх взаємовідношення» у збірнику «Труди і дні», 1912); доти вживали поняття «силабо-метрична система». С.-т. в. вважається різновидом тонічного віршування (рівнонаголошеність), поєднаним із принципом силабіки (рівноскладовість). Перше теоретичне осмислення С.-т. в. здійснили В. Тредіаковський («Новий і короткий спосіб складання російських віршів», 1735) та М. Ломоносов (коментар «Лист про правила російського віршування» до «Оди [...] на взяття Хотина», 1739), готуючи реформу віршування. У ній поєднали практику німецького квалітативного віршування та давньоукраїнської квантитативної системи. Основними розмірами С.-т. в. є двоскладові (хорей, або трошей, та ямб) і трискладові (дактиль, амфібрахій, анапест) стопи; їх назви запозичені з античної версифікації, де чергувалися довгі та короткі склади, замінені наголошеними й ненаголошеними. Для визначення віршового розміру стають важливими специфіка метра, кількість стоп кожного розміру у віршовому рядку, місце цезури. Принцип кількості складів замінюється на стопний, оскільки в кожній стопі строго визначена кількість складів (два або три). Наприклад, двостопний ямб можна сприймати як восьмикладник із окситонною (чоловічою) клаузулою, дев'ятикладник — із парокситонною (жіночою), десятикладник — із дактилічною. При визначенні розміру кількість стоп враховується разом зі складом константи. Якщо остання стопа неповна, але акцентована, її теж беруть до уваги, а закінчення вважається каталектичним. Акаталектика трапляється, коли закінчення віршового рядка збігається із закінченням стопи. У С.-т. в. майже не вживаються чотирикладові стопи (наприклад, пеони), а у дво- та трискладових розмірах, крім основних, виокремлюють допоміжні (спондей, пірихій, молос, трибрахій, амфімакр, бакхій, антибакхій), що не становлять основи ритмічної схеми вірша. Наприклад, віршовий рядок «Весно, весно. Твоя перемога» (Леся Українка) має схему $\cup\text{---}/\cup\text{---}/\cup\text{---}/\cup\text{---}/\cup$; його першою стопою є амфімакр, використаний замість анапеста. С.-т. в. властива стала структура з мінливою анакрузою, власне ритмічним зачином, що вимірюється кількістю слабких позицій до першої сильної, тобто очікуваних наголосів — іктів і міжіктових інтервалів. В. Холшевников трактує анакрузу як реальну ритмічну одиницю, що яскраво виявляється у змішаних розмірах. Найбільш поширені вірші, що мають від двох до шести стоп, бувають впорядкованими, регулярними, рівностопними або невпорядкованими, нерегулярними, нерівностопними, вільними (байки, ліричні вільні ямби), що зумовлене порушенням ізостопізму, коли кількість однотипних стоп у віршовому рядку виявляється несумірною. Зрідка використовують двадцятистопні верси (доробок Б.-І. Антонича). Особливістю С.-т. в. є ритмоінтонаційна схема, зумовлена розподілом наголошених і ненаголошених складів, що дає змогу гармонізувати ритміку поетичного мовлення. Ритмічного розмаїття двоскладового верса досягають також, ви-

користовуючи пірихії, спондеї, що замінюють будь-яку з двоскладових стоп або трибрахіїв у трискладових версах і спричинюють появу надземних наголосів. Однак ці форми самі не утворюють віршового розміру. Прикінцеві (зрідка — внутрішні) наголоси двоскладових розмірів можуть стати константними, засвідчуючи особливі чотирикладові розміри, зокрема пеони. Однак Б. Томашевський вважає їх специфічними ямбами та хорєями. Очевидно, відбувається зближення між пеонами та цими формами. У трискладових розмірах середня кількість акцентів збігається з кількістю сильних місць, тому пропуски метричних наголосів трапляються рідко, притаманні лише першій стопі дактиля. На ритм впливають прикінцева та внутрішня паузи, стилістичні фігури, рядкові перенесення, що вказують на незбігання віршового рядка і фрази. Ритмічному розмаїттю сприяє застосування різних клаузул (окситонні, парокситонні, дактилічні, гіпердактилічні), менша кількість складів у останній стопі верса. За таких умов ямб чи анапест видаються нарощеними (гіперкаталектика), а хорей і дактиль — усіченими (каталектика). Нарощення не враховується при визначенні віршового розміру. На силабо-тонічний ритм впливають алітерації, асонанси, рима, логічний наголос, що не завжди збігається з метричним (іктом), тощо. С.-т. в. залежить від особливостей відповідної мови. Так, у німецькій мові на одне слово може припадати кілька наголосів, серед яких один сильний, тому відсутні пірихії. В англійській зі значною кількістю односкладових і двоскладових слів із позаметричними акцентами відбувається пересування наголосів із сильного складу на слабкий. Це ж властиве і польській версифікації, тому що наголос у польській мові припадає на передостанній склад. В українській поезії С.-т. в. витіснило в ХІХ ст. силабічну систему, співіснувало з коломийковим розміром. Віршознавці вбачають у ньому вплив російського віршування, але Галина Сидоренко доводить, що С.-т. в. в українській версифікації постало «спочатку не як новий канон, а як ознака деканонізації силабіки». Перші спроби переходу на силабо-тоніку ще на початку ХVІІ ст. були невдалими. Так, Мелетій Смотрицький («Граматики славенския правилное синтаґма», 1619) намагався прищепити її давньоукраїнському віршуванню, спираючись на грецькі зразки. Він наводив дванадцять різновидів стоп (ніг): двоскладові (спондей, пірихій, трошей, ямб), трискладові (дактиль, анапест, амфібрахій, амфімакр, бакхій, палімбакхій, трибакхій, тримакр). Спроба Мелетія Смотрицького перенести у віршування розрізнення за довготою, притаманне давньогрецькій мові, а не українській, виявилася непродуктивною. Силабо-тоніка поступово запроваджується епізодично у творчості Івана Некрашевича (друга половина ХVІІІ ст.), але тільки в поемі «Енеїда» І. Котляревського чотиристопний ямб застосований природно, відкриваючи перспективу для С.-т. в. в українській поезії. Такий розмір використовував і Т. Шевченко («Тризна», частково «Сретик», «Марина», «Неофіти» тощо), який звертався й до чотиристопного хорєя («Пролог» до написаної чотирнадцятикладником поеми «Наймичка»), амфібрахія («Невольник», «І небо невмите, і заспані хвилі...»), інколи поєднував два рядки одностопного анапеста з одним рядком амфібрахія у трирядковій строфі, як-от у фрагменті «Попливе ваш

Іван » з поеми «Великий льох» тощо Силабо-тоніка ніни співснує з тонічним (акцентний вірш, паузник та ін) та силабичним (вірш із надмірним синкоп) віршуванням М Гаспаров («Нарис історії російського вірша Метрика, ритміка, рима», 1984), спираючись на новітнє європейське віршознавство та переклади Б Ярхо, окреслив три індоєвропейські системи С-т в, що походять від реконструйованих розмірів, октасилабіка, декасилабіка та додесилабіка Так, у німецькому віршуванні С-т в формувалося шляхом поєднання романської силабіки та алітераційного вірша, лише на початку XVII ст М Опіц обґрунтував його теоретично і застосував у своїх творах, запровадивши чотиристопний і шестистопний ямб В Англії аналогічну реформу (чотиристопний і п'ятистопний ямб) було здійснено значно раніше (XV ст), після Дж Чосера та Д Гоуера, які пробували застосувати силабо-тоніку С-т в утверджене в доробку представників Відродження Т Вайста і Г Саррі Його розвиток спостерігають за елізаветинської доби У нідерландській поезії С-т в запроваджували Ян ван дер Ноот, у шведській — Г Шернелъм, у данській — А Арребо Пізніше, у XIX ст, нова система віршування з'являється у польській (А Міцкевич, Ю Словацький), угорській (Ш Петефі), румунській (Я Векереску, Г Асаки, латиській (Ю Алунас), литовській (К Майроніс), сербсько-хорватській (Б Радичевич, І Мажураніч), болгарській (М Геров), словенській (Ф Прешерн), білоруській (Ф Богушевич) літературах Г Шенгел уклав каталог віршових розмірів («Техніка вірша»), який І Качуровський доповнив двостопними, тристопними та маловживаними розмірами, поширеними в українській поезії Він перші ознаки С-т в у європейському віршуванні пов'язував із творчістю Августина Блаженного (IV—V ст), який модифікував античний квантативний вірш, замінивши довгі та короткі склади наголошеними і ненаголошеними Дослідник вважає, що силабо-тоніка могла постати з квантативного, силабичного та тонічного віршування М Гаспаров пояснює запровадження С-т в спробами адаптувати античне віршування до фонетичного ладу певної мови, що спостерігалось у XV—XVII ст передусім в італійській поезії, а потім в інших європейських літературах Дослідження специфіки С-т в здійснили Галина Сидоренко («Віршування в українській літературі», 1962), В Жирмунський («Теорія вірша», 1975), І Качуровський («Нарис компаративної метрики», 1985, «Метрика», 1994), Наталя Костенко («Українське віршування XX століття», 2006)

Силепс, або **Силепсис** (грец *syllapsis* захоплення чогось), — стилістична фігура, що полягає у поєднанні неоднорідних членів речення і підпорядкуванні їх одному складнику У високому стилі витворює враження схвильованої піднесеності, у низькому — комізму У С присудок може вживатися в однині, а підмет — у множині, коли в ролі підмета застосований займенник першої чи третьої особи, а в ролі присудка — дієслово наказового способу, коли підмет і присудок мають форму множини, а залежний від них додаток — однини тощо Наприклад *Метафора та інші тропи будуються на основі багатозначності слова* Мелетій Смотрицький називав С означенням С використовується при групуванні ситуацій і подій не за хронологічним принципом, а за просторовим, тематичним тощо

Силло (грец *sillos*, букв *зизуватий*) — сатиричні твори, написані гекзаметром, у яких визначалися програми поетів та філософів Поширене у давньогрецькій літературі Ксенофонт із Колофону (VI—V ст до н е) одним із перших вдавня до С, виступаючи проти політеїзму та антропоморфізму Гомера і Гесюда С застосовував також Тімон Флунтський (III ст до н е)

Силогізм (грец *sylogismos*) — дедуктивний умовивід, що складається з трьох суджень, у першому з яких міститься загальне правило (великий засновок), у другому наведений конкретний випадок (малий засновок), у третьому сформульований логічний наслідок Виокремлюють С категоричний, умовний і роздільний Прикладом С може бути міркування радника Славейкова з гумористичної повісті «Про дипломатів та людей» болгарської письменниці Росиці Ташевої, який мав купити оригінальний подарунок для папа Посла «Кожен хлопець мріє про такий ніжик-комбайн Пан Посол хлопець Отже, він також мріє про такий ніжик-комбайн»

Силуєт (франц *silhouette*, від прізвища французького міністра Е де Силуєта, 1709—67, на якого було зроблено карикатуру у вигляді профілю), або **Сильвєта**, — зображення істот, що близьке до відображення їх тіні У мистецтві С називають різновид графічної техніки — площинне однотонне відтворення фігур та предметів (світле на темному тлі, і навпаки), яке практикували Г Нарбут, М Жук та ін У періоді С використовується переважно як засіб поліграфічного оформлення, рубрикації тематичних добірок, позначення заголовків тощо Літературознавець М Барахов пов'язує поняття «С» у письменстві із «супутнім тлом», тобто епохою, поданою у «точно знайдених прикметах часу, історії, побуту» С вважають портрет Марії Галич зі спогадів Т Осмачки «Мої товариші Історико-мемуарна розвідка про людей Розстріляного відродження 20-х років»

Сильва (лат *silvae* начерки, нотатки) — поетичний жанр у римській літературі перших століть н е, призначений для вітання шойно народжених, наречених, ювілярів, для висловлення співчуття з приводу смерті Поетичні формули переважно брали із творів Вергілія, Горация та ін Стацій назвав С своєю добіркою віршів Іспанські поети так позначали одинадцяти- та сімнадцятискладники, створюючи строфу неупорядкованої будови, з різним римунням або без рим До жанру С зверталися Л де Гонгора-і-Арготе, Лопе де Вега та ін

Сильвета — див Силуєт.

Сильне місце, слабке місце — позиції складів у версі, які, чергуючись, відображають наголоси, формують розмір вірша та його варіанти Так, у хорей сильним місцем вважається перший склад і всі наступні парні, у ямбі — другий і всі наступні парні У силабо-тонічному чотиристопному ямбі сильні й слабкі місця чергуються послідовно один через один, ненаголошені сильні місця називають прихисем У тристопному анапесті сильне місце припадає на третій, завжди наголошений склад Таким чином структурується стопа Якщо наголошений склад припадає на слабке місце, то жоден його ненаголошений склад не може бути сильним, що відповідає правилу «заборони переакцентації»

Симбіоз (грец *syntōsis* співжиття) — переживання особистого несвідомого однієї людини ін-

шою С наявний під час читання літературного твору, перебуваючи вистави чи кінофільму, прослуховування музичної п'єси На думку К-Г Юнга («Психологія несвідомого»), С легко виникає у межах несвідомих міжособистісних зв'язків, але повільно пригасає

Символ (грец. *symbolon* знак, прикмета) — здатність матеріальних речей, подій, чуттєвих образів бути умовним вираженням ідеального змісту, не відповідного їх структурам У логіці й математиці С є синонімом знака (див **Семіотика**), в мистецтві позначає універсальну амбівалентну естетичну категорію, що розкривається через зіставлення із суміжними категоріями художнього образу та предметного або словесного знака, який опосередковано виражає сутність певного явища (*лотос* — С божества в індійцях, *хлеб-сіль* — С гостинності в українців, *блакитний колір* — С надії, *змія* — С мудрості тощо), має міфологічну або релігійну основу (*Нарцис* — С самозакоханості, *терновий вінок* — С страждання) С властиві філософська багатоплановість, функціональна багатозначність, він не тотожний знаку, що тяжіє до однозначності Семантичне поле С може бути сконцентрованим Наприклад, *Холодний Яр* у поезії Т Шевченка сприймається як втілення народного гніву, а *Великий льох* — як втрата українцями своєї сутності й національної гідності Таке конкретизоване уявлення притаманне фольклорній традиції, позначається на творах письменства Зокрема, у «Двох віночках» Я Головацького («Русалка Дністровая») *вінок із барвінку* вказує на загибель козака, *вінок із руті* — на дівочу вірність, *калина* на могили свідчить про пам'ять, скорботу, славу С можуть бути створені у межах певного ідолекту *солячки кларнети* асоціюються з лірикою П Тичини, *палмпесети* — В Стуса, *висока вода* — І Римаука тощо Прагнення конкретизувати С, візуально його представити відображене в емблемі, яка йому не тотожна С вказує на неповноту сенсу, вислизає у «семантичну плінність» (О Лосев), невизначеність, багатозначність, іноді вказує на те, що передчувається, але ще нікому не відоме (К-Г Юнг) С вважається виявленням особливої реальності, в якій він, на відміну від знака, усуває напруження між означником та означуваним С виражений або в лінгвістичному типі, власне в однозначних фонетичних, граматичних, лексичних кодах, або в риторичному, що базується на конотативних зв'язках За спостереженням Ю Лотмана, уявлення про С стосується ідеї певного змісту, є вираженням цього змісту, що у свою чергу, виконує роль для іншого, ціннішого змісту тощо Проблема С актуальна і для герменевтики Так, П Рікер вважає, що багатозначність С зумовлена будь-якою структурою значення, де один первинний, буквальный, прямиий сенс спроектований на опосередкований, вторинний, інакомовний, але осягнений тільки через перший Висловлення з подвійним значенням формують герменевтичне коло, розширюють можливість інтерпретації, що реалізується у полісемантичному полі С потребує поліваріантного декодування Він виходить за межі конкретного знака, не сприймається як назва окремого предмета чи явища, бо пов'язує їх з іншими, аналогічними утвореннями, підпорядкованими особливий універсали С розкриває у кожному окремому випадку вияви цілісного світу, виконує функцію активного перетворення внутрішнього на зовнішнє, і навпаки, диференціації вну-

трішнього і зовнішнього Так, на думку О Лосєва, досягається субстанційна тотожність безмежного ряду речей, охоплених однією моделлю, де сполучаються відмінний за змістом символізатор та символізоване СENS не дається, а задається, пояснюється через співвіднесення з нескінченними смисловими зчепленнями, що підводять до раціональної ясності, але не до понятійної визначеності Щодо С неприпустима хибна позиція інтерпретатора С відрізняється від тропів Якщо метафора творить образ, характеризує поняття, дію, явище без семантичних обмежень, то С властиві означальна функція, тенденція до розширення змісту ідеї, а не повного її визначення Тому метафора зумовлена суто художніми чинниками, а С базується на позахудожніх, передусім філософських знаннях Різновидом С є звуко символізм, що вказує на зв'язок між звучанням і значенням слова, який виникає на підставі взаємодії різних органів чуття (синестезія) Проблему С досліджували античні мислителі Платон у філософській міфології обстоював мімесис космічної гармонії в музиці, що мала відповідну символізацію Еллісти не розрізняли С й алегорію Неоплатоніки, зокрема Прокл, протиставляли знаковість грецького письма символіці давньоєгипетських ієрогліфів, вказували на несумісність міфологічного С із логічною чи дидактичною формулою Цю тенденцію розвивав ПсевдоДіонісій Ареопатит («Про імена Божі» тощо) в добу середньовіччя Вона сприяла усвідомленню того, що видимий світ С сутності Бога відображає нижчі рівні світової ієрархії, а тому нелегкий шлях до сакральної істини набуває таємничості, містеріальності Однак мислителі середньовіччя, обстоюючи принцип «несхожої подобі», не подолали тотожності С та алегорії У період Ренесансу посилюється інтуїтивність сприйняття С в його незамкнутій багатозначності, що вплинуло на класицизм та бароко Естетичний аспект С окреслили романтики Так, Ф Крайцер («Символіка та міфологія давніх народів, передусім греків», 1810—12) розмежував містичний (вибухова герметична форма для безкінечного враження всесвіту) і пластичний С (прагнення вмістити смислове безмежжя у замкнуту форму), А-В Шлегель сприймав творчість як «вічне символізування» Й-В Гете, на відміну від романтиків, пов'язував невловність, цілісність С із життєвою органічністю, що виявляється через вічне становлення, Г-В-Ф Гегель віднаходив у структурі С раціоналістичний, знаковий зміст, базований на умовності Л Вітгенштайн («Логіко-філософський трактат») вбачав у С знак, що має сенс і застосування у перспективі На думку О Лосєва («Проблема символу та реалістичне мистецтво», 1995), С за своїм змістом багатозначний, може засвідчувати і функцію відображення дійсності, і її зміст, і її інтерпретацію в свідомості людини, і перетворення, і субстанцію поєднання ідеального та реального (на відміну від міфології, яка втілює в собі дійсність), і зв'язок різних форм і виявів світу, і ключ до пізнання духовного світу людини, і коло асоціацій, що викликає відповідні уявлення С можуть бути фольклорними (зерно як цикл буття), релігійними (земля обитована), міфологічними (Прометей), літературними (Дон Кіхот), індивідуально-авторськими (блоківська Прекрасна Дама) Інтерес до С як універсальної категорії посилюється на етапі раннього модернізму, передусім у символістів,

що, спираючись на міркування Р Вагнера, на «філософію життя», віднаходили у С запоруку художньої, власне теургічної творчості, коли завдяки особливій сакральній мові натяків та навіювання можна досягнути невимовні, не відповідні звичайним словам явища У ХХ ст неокантіанець Е Кассієр («Філософія символічних форм»), виходячи з феноменологічних настанов, тлумачив людину як «символічну тварину», а мову, міф, релігію, мистецтво, науку — як «символічні форми», за допомогою яких впорядковується світовий хаос, неофройдист К-Г Юнг віднаходив розмаїття С в архетипах, К Леві-Строс вказував на наявність елементів ізоморфності між природними, соціальними та ментально-символічними структурами, обґрунтував несвідому логіку архаїчного мислення (бриколаж), Г-Г Гадамер висвітлював символічну діяльність індивіда з позиції герменевтики Творчість розглядалася як «вічне символізування» (А Шлегель) С притаманний українській літературі, в якій набуває значення не тропа, а універсальної категорії пізнання духовності

Ти невідкупна чи несуть висон,
чи скриною скарбну¹ ти суддя,
І пташка на руці — з висот,
про білий трон оповіда
Мов до присяги, ти відверта,
і випростана, мов до стремена
зникає тень лукавство промени,
коли — сердечності безсмертя,
коли вивірюють на голоснім
і голубім сіянні-шпад
весінні сили, притаманні всім,
і кволості, що листопадні
Мов голос квіту, голос непорочний,
серця стрічає¹ в розпачі не тоне,
і хрестиком з-під білої сорочки
з грудей просвічується сонце (В Барка)

С як натяк на трансцендентну істину, на утасмичення в першосутність є основою естетичної концепції символізму

Символізм (франц. *symbolisme*, від *symbole* символ) — тип творчості, в якому переважають інтуїтивне осяяння й асоціативне мислення Властивий мистецтву Єгипту, Шумеру, Індії, Китаю, Греції, Риму, середньовіччя, бароко, романтизму, модернізму, постмодернізму Його елементи наявні і в класицизмі, реалізмі, натуралізмі, набуваючи раціоналістичних ознак Джерелами С є ідеалістичні концепції від Платона до «філософії життя», екзистенціалізму тощо, йому притаманні містичні пориви до вищого, пізнанню розумом сутності, яскравий суб'єктивізм, інтровертний світогляд, пошуки Бога у власній мові (тема Ісуса Христа у «De profundis» О Вайлда) Виокремлюють релігійний модернізм (Д Мережковський, М Бердяєв), містичний анархізм (В Б Єйтс, А Бєлий) та протилежний їм богоборчий, донісійський (Ф Ніцше, А Рембо), неоязичницький (пізній Р-М Рільке, Е Паунд) спрямування тощо С у мистецтві відображений у фантазійному ув'язненні, алегоричності, метафоричності, гротеску, контрасті тощо Г-В-Ф Гегель («Естетика») вважав його першим етапом еволюції мистецтва, за яким поставали класицизм і романтизм Літературознавці та мистецтвознавці вбачають у С одну із стильових течій раннього модернізму, а її

засновником вважають Е А По, схильного до активізації фонічних властивостей поезії, зокрема алітерації, ритми, рими Поставши проти обмежених позитивістських тенденцій у мистецтві, дистанціювання довоколишнього світу і людини, конфліктного протистояння ідеалу та дійсності, неможливості пізнати сутні ані розумом, ані безпосередньо чуттєвістю, С базувався на сформуюваному Ш Бодлером законі «відповідностей», розімкнутих у безкінечний, постійно оновлюваний світ, де відбувається таємниче «активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє», їх синтез, спостерігається «саможна відмінність внутрішнього і зовнішнього» Ш Бодлер наголошував на містичній основі поезії Таку ж думку поділяв Е Верхарн, вважаючи, що вона, поза суто формальними чинниками, «мусить породжувати в душі читача те неясне, світле захоплення, яке викликає музика» Йдеться про сутність, непізнану за допомогою логоцентричних засобів, доступну лише інтуїції, базовану на ірраціональній основі, що розкривається через натяк, осяяння, музику (творчість Р Вагнера) та поезію Сформувався С як стильова тенденція модернізму у Франції в 70—80-ті ХІХ ст на підставі потреби оновлення поетичної мови Її проголошував Ж Моррєас на сторінках газети «Фігаро» в антинатуралістичному часописі «Літературний маніфест Символізм» (1886, 18 вересня) та в передмові до власної збірки «Кантілени» (1886) Декларації зводилися до заперечення реалістичної традиції, спростування «повчань, декламації, хибної чуттєвості, об'єктивного опису», апеляції до гворчого досвіду Піндара, Данте Алліґ'єрі («Vita nova»), Ф Війона, В Шекспіра («Гамлет»), Й-В Гете (друга частина «Фауста»), Г Флєбера («Спокуси Св Антонія»), Ш Бодлера («Квіти зла»), до прагнення «втиснути Ідею у чуттєві форми» Спочатку прихильники С гуртувалися при видавництві ЛІ Вальє та журналі «Символізм», «Сторінки про мистецтво», «Перо», «Меркюр де Франс», «Бєсиди про політику та літературу», «Ермітаж» тощо Основними ознаками С були зорієнтованість на платонізм і неоплатонізм, розуміння творчості як культово-обрядового акту, інтуїтивне осяяння світу, трактування музики як основи артистичної творчості, пріоритет ліричних жанрів у письменстві, розбудова художнього світу за принципами аналогії та «відповідностей», обстоювання єдності світобудови в її розмаїтті Розчарування доквіллям не зводилося до настроїв декадансу, обстоювався порив за допомогою символу в єдину вартісну сферу «вищої реальності», не доступну безпосередньому чуттєвому сприйняттю чи логічним схемам, осягнути лише інтуїтивно, через нєсайт Символ був несумісний із кларизмом, чіткою предметністю, соціальними мотивами чи романтичним бунтом, вважався справжнім життям, енергія якого зумовлює самовизначення людини, відображається у творчості і стилі УС не визнавалися настанови позитивізму, відкидався аристотелівський критерій наслідування, практикований реалістами та натуралістами, якому був протиставлений мімізис Платона, спрямований на безпосереднє осяяння ідеї Символ набував значення істотного моменту буття, трактувався як «вікно у безмежжя» (В Сологуб), як справжня нематеріальна дійсність «потойбіч добра і зла», асоційована з музикою, сприйнятна через таємничий натяк, що зумовлювало поширення сугестивної поезії

як «розмиву контурів» (Ф Ніцше) Символістам ідейно найближчими були романтики, однак романтично іронія змнилася у взаємоперетворенні внутрішнього й зовнішнього, різних амбівалентних протистоянь «Я — не-Я», «життя — доля», «людина — митець», «буття — небуття» Актуалізовано проблеми пошуку любові після смерті, розуміння генальності як недуги тощо, окреслені у песимістичній філософії А Шопенгауера («Світ як воля та уявлення»), теорії Е Гартмана («Філософія несвідомого»), поглядах Ф Ніцше, операх Р Вагнера, у лиці «проклятих поетів» На світогляд російських та українських модерністів вплинула філософська система В Соловйова Символісти за оболонкою тексту, позбавленого значення події, зосереджували глибокий зміст із найтоншими, ледь значеними переживаннями, порухами артистичної душі, інтуїтивними осяннями, розрахованими на розуміння втаємниченим елітарним читачем Особливо важливими були промовистий жест, позбавлений слів (стаття «Мовчання» М Метерлінка, 1896), представлений, зокрема, у збірці «Романси без слів» (1874) Е Верхарна Поета вважали голосом позамовної даності, тому він не вдавався до наративів, нічого не трактував, нічому не вчив, а існував у слові як достеменному часопростору, що містить сигнал про нервне довілля, не здатне проявитися без творчого пориву, сфокусування «єдино точних слів», їх генерування та спрямування у відповідне семантичне рчище, яке формувало той світ, у якому реалізується ідея Краси, а через неї — ідея Добра Ліричний синтетизований мікрокосмос поєднувався з трагічним світосприйняттям доби fin de siecle, коли був відчутний розрив між конотацією та денотацією, між *бути* і *здаватися* Віднаходження образу цілісного світу вбачалося у музиці Вона сприяла розвитку вищуканої евфонії, витонченого звукопису, чистого звукового образу (фонетичний символізм), започаткованого премодерністом П Верленом, зокрема його віршем «Осіння пісня» Символісти відмовлялися від класичних форм віршування, за винятком сонета, надавали перевагу верлібру, започаткували суб'єктивний наратив, нові переважно синкретичні жанри, як-от поезія у прозі, етюд, шкці, драматична поема, драматизована музика Вони запроваджували мотиви таємниці, екстазу, епфанії, молитви, обстоювали принципи «мистецтва для мистецтва», «чистої поезії», «кута зору», «імперсонального письма», що доводиться до свідомості, сприяє пробудженню зі сну, розвитку автоматичного письма Краса як мета зумовила потребу сублімувати притлумлені, понівечені цивілізацією потяги, відкривати «іншу країну», використовувати прийом одивнення, як у драмі «Синій птах» (1908) М Метерлінка, який ототожнював життя з містерією (трактати «Скарби смиренних», 1896, «Мудрість і доля», 1898) У ній людина виконує незабганену розуму роль, перебуваючи у парадоксальній ситуації, у децентрованому просторі, що може асоціюватися з неевклідовою геометрією, коли зникає послідовність в історії письменства, її поділ на епохи Найповніше можливості С розкриті в поетів М Метерлінка, Е Верхарна, С Малларме, Р-М Рільке, Г фон Гофманстала, С Георге, Л Стафа, Л Віслянського, Б Лесьмана, В Брюсова, К Бальмонта, К Фофанова, К Случевського, О Блока, А Белого, Вяч Іванова, а також драматургів Г Ібсена, Г Гауптмана, Е Дюжардена,

В де Ліль-Адана, Е Ростана, Ю А Стріндберга, С Виспянського, Л Піранделло, прозаиків Д Мережковського, А Ремізова Вони витворили особливу філософію мови, ставши найкращими її тлумачами «Символізм» (1887) Е Верхарна, «Задуми» (1891) О Вайльда, «Криза вірша» (1895), «Таємниця в поезії» (1896), «Міркування» (1897) С Малларме, «Поезія та життя» (1896), «Поет і наша доба» (1896) Г фон Гофманстала, «Книга масок» (1896—98), «Культура ідей» (1900), «Проблеми стилю» (1902) Р де Гурмона, «Поетичний символізм» (1900) В Б Ейтса, «Дві стихії у сучасному символізмі» (1908) Вяч Іванова, «Про сучасний стан російського символізму» (1910) О Блока, «Символізм» (1910), «Луг зелений» (1910) А Белого, «Російські символісти» (1910) Еллада (псевдонім Л Кобилінського), «Символізм» (1928) В Ходасевича, «Чиста поезія» (1928), «Існування символізму» (1938) П Валері та ін В американській літературі цей стиль сформувався пізніше, у 10—20-ті ХХ ст Його представниками були Р Фрост, Х Крейн, У Стивенс та ін В українській літературі С з'явився на початку ХХ ст (Олександр Олесь, М Філянський, Г Чупринка, П Карманський, М Вороний, В Пачовський, С Твердохліб та ін) не лише під впливом європейського, а й зумовлений національними джерелами, зокрема «філософією серця» Розвивалися зустрічні течії, спровоковані впливом «Молодої Польщі» («краківська школа») або срібно-го віку в російській літературі Перші вияви східноєвропейського С пов'язані з публікацією в київській газеті «Заря» (1884, 24 липня) полемічної статті «Давня суперечка» М Мінського, спрямованої проти утилітарного мистецтва Свої міркування він поглибив у студії «При світлі совісті» (1890) З ним солідаризувався Д Мережковський («Про причини занепаду та про нові течії сучасної російської літератури», 1893), а невдовзі з'явилися три збірники В Брюсова «Російські символісти» (1894—95) Специфіка українського С не властива французькому, бельгійському чи російському, зумовлена умовами бездержавності в Україні, тому, обстоюючи право митця на свободу творчості, закликаючи простувати на «сонячні лави» (О Луцький), його теоретики не відкидали громадських обов'язків письменника Сформований як протиставлення паньомоу народництву, С заперечував підпорядкування літератури позаестетичним інтересам, замість постаті обмеженого функціонера формулював образ «цілого чоловіка» (М Вороний), в якому гармонійно поєднані критерії Краси і Правди, виявляється «аристократизм духу» С найбільш притаманний представникам «Молодої музи» та «Української хати», які репрезентували його перший етап, позначений внутрішнім самозосередженням Другий етап характеризувався посиленням апокаліптичних візій, чуття fin de siecle, зумовленого трагічними подіями Першої світової війни та революції, що засвідчила тривожна лірика братів П та Я Савченків, О Слсаренка, Д Загула, В Кобилінського та ін С позначився на творчості П Тичини, який у своєму кларнетизмі поєднав його з іншими стильовими тенденціями раннього модернізму, розкрився у творах представників «Музагету» Розвивався стиль переважно в поезії, меншою мірою — у прозі (Ольга Кобилінська, О Пляк та ін), драматургії (Олександр Олесь, С Черкасенко та ін) Вплинули ідеї цього стилю і на творчість деяких «неокласиків», зокрема П Фи-

липовича, який був одним із авторів «Музагету» («Червоний ранок догорів », «А коли вставали люде », «Десь хмарки від сонця », М Драй-Хмари, який переклав програмовий для європейського С сонет «Відповідності» передмодерніста Ш Бодлера, написав у цьому стилі свою поему «Поворот» Останнім спалахом С вважається діяльність львівського літературного угруповання «Митуса» (1922), до якого входили В Бобинський, Ю Шкрумеляк, О Бабій, Р Купчинський та ін Хоч пізніше С відійшов на другий план літературного процесу, він не втратив свого стильового потенціалу Це підтверджує доробок Б Лепкого, П Карманського, О Олеса та ін , емігрантська поезія Василя Лесича (псевдонім В Кіршака), особливо О Зуєвського Його першу збірку «Золоті ворота» (1947) В Державин назвав «виродженням символізму»

Символіка (грец *symbolon* знак, прикмета) — система традиційної замни конкретних почуттів, дій, предметів символом, що має образну або ситуаційну характеристику Образним символом називають стійке в межах художньої системи означення персонажа, предмета за допомогою рослини, птаха, тварини Так, у весільних обрядах *калина* символізує наречену, а в любовних піснях — дівчину, *зозуля* позначає вдову тощо Переживання та почуття героїв часто передаються через явища природи Так, радість або сум асоціюються з розквітанням та в'яненням («Як з тобою зустрічались — / Зелени дуби цвіли, / Як з тобою розлучались — / Зелени пов'яли»), молодість — із сонцем, любовна туга — з осіннім дощем тощо У С важливими є сакралізовані звичаї, прикмети, образи сновидінь тощо Проблеми С досліджували М Костомаров («Історичне значення південноруської народної творчості», 1906), О Потебня («Про деякі символи у слов'янській народній поезії», 1860, «Із записок з теорії словесності Поезії і проза Тропі і фігури Мислення поетичне та міфічне», 1905), М Сумцов («Хліб в обрядах і піснях», 1885), В Данилов («Символіка птахів та рослин в українських народних замовляннях», 1907) Й-В Гете подав таке визначення С, виходячи з тлумачення символу «Часткове завжди підлягає загальному Загальне завжди співвідноситься із частковим Все, що відбувається, є символом, і в той же час, коли воно цілком виявляє себе, то вказує на все інше Справжня символіка там, де часткове репрезентує загальне не як сон чи тінь, але як живе одкровення непізнанного» С стосується не лише предметів і явищ, а й кольорів, що стало предметом дослідження Й-В Гете («Вчення про колір, чи хроматика»), В Шеллінга («Філософія мистецтва»), А Шопенгауера («Про зір та кольори»), В Кандінського («Про духовне в мистецтві») та ін Їхні спостереження узагальнено в роботі «Кольоровий символізм в історії та культурі» (1999) Б Базими

Символічне (грец *symbolon* знак, прикмета) — естетична категорія, що вказує на якість, яка відрізняє символ від інших засобів означення, є вищим ступенем знаковості Зокрема, архетипи К-Г Юнга виражають несвідоме, що ніколи не матиме чітко визначених характеристик Йдеться також про глибинні виміри мови, своєрідний код, що передує формуванню та перебігу комунікативної функції С властивий специфічний синтез умовної знаковості й безпосередньої образності, які врівноважуються, витворюють нову якість (А Бєлий, С Аверинцев) Будучи родовою кате-

горією, поняття охоплює всі форми художньої творчості Як чуттєве втілення ідеального С відображене в будь-якому сприйнятті дійсності на підставі знаків, сприяючи систематизації розмаїття мистецтв і наук, розумінню культури як цілсного утворення (Е Кассірер) У літературі єдність досягається не лише на підставі її структури чи змісту, а й завдяки принципу конструювання, коли кожна символічна форма видається певним способом сприймання

Символічний код (грец *symbolon* знак, прикмета і франц *code*, від лат *codex* список постанов) — код чи голос, на основі якого оповідь або її частина набуває символічного змісту, формується символічне значення літературного твору, як, наприклад, свічка у п'єсі «Свіччине весілля» І Кочерги

Симетрична верстка — розташування однакових за розміром текстових матеріалів чи ілюстрацій на рівній відстані від уявної вертикальної лінії, що розділяє сторінку навпіл Вони завершуються на рівну кількість колонок, заголовки оформлюються шрифтом одного кегля Такий верстці властива естетична рівноярність вміщених публікацій Зазвичай її використовують для оформлення цільових сторінок, що складаються заздалегідь С в не застосовується, коли матеріали різностильові, відмінні за значенням та обсягом

Симетрія (грец *symmetria* сумірність) — розміщення частини художнього твору за принципом віддзеркалення Прикладом С може бути александрійський вірш (дванадцятискладник із цезурою посередині, з обов'язковим наголосом на шостому та дванадцятому складах), симетричним вважається суміжне римування, кільце тощо Використовується С і в складних композиційних формах (стихотітлі) Цікаві зразки С наявні серед фігурних віршів, як в А Крата

я я
і ти і ти

це це
два океани два океани
хвилювань хвилювань

із із
шепотом хвиль шепотом хвиль

і і
підшепотом рині підшепотом рині

На принцип С побудований палиндром, який може набувати синкретичного (одночасно зорового і слухового) вигляду фігурного вірша Він представлений у поезії «Хижих мечем мирим» А Мойсієнка



Симілікадєнція (лат. *similitercadens*: схоже завершення) — використання низки логічно наголошених слів в одному відмінку. Зразком С. є вірш «Будинки» Інни Гончар:

За дорогами і трамваями
йшли будинки важкими кроками,
торохтіли старими крокками,
крокували товстими сваями,
ліхтарі волокли, як факели,
обвисали, обрзкли, плитами,
висипали з балконів квітами
і скляними сльозами плакали.

Сімпліка (грец. *symplokē*: сплетіння), або **Сплетіння**, — складна синтаксична конструкція, яка поєднує анафору з епіфорою у суміжних версах чи колонах. Її І. Качуровський відносить до плеонастичних фігур. Широко вживається у фольклорі:

Чи не ті ж мене саблі турецькі порубали, що і вас?
Чи не ті ж мене стрілки-яничарки постріляли,
що і вас?

С. притаманна риторичі, часто використовується в художній літературі, зокрема у поезії:

Я сьогодні не прийду додому —
Де я?
Я сьогодні в Київ не прийду —
Де я?
Я сьогодні не дивлюсь на тебе —
Де я?
Я сьогодні — вчора й позавчора —
Де я? (М. Вінграновський)

С. може бути застосована у вигляді паралелізму в середині фрази з різним її початком та закінченням, наприклад у вірші «На вічну пам'ять Котляревському» Т. Шевченка:

Нехай усміхнеться серце на чужині,
Хоч раз усміхнеться, дивлячись, як ти
Всю славу козацьку за словом єдиним
Переніс в убогу хату сироти.

Симпозіон (грец. *symposion*: бенкет) — бенкет за античної доби, під час якого обговорювали проблеми філософії, мистецтва, співали скіоліони; у С. брали участь також танцівники й гетери. С. вперше використали у літературі у IV ст. до н. е. Його характеризували побудова образу за цінностями того часу, поєднання наративу з вимислом, стилістична поліфонія. С. представлений у діалогах Платона («Бенкет», де йшлося про ерос), у творах Ксенофонта («Бенкет»), а також «Софісти-бенкетарі» Афінея (III ст.), «Сатурналії» Макробія (V ст.). Прийоми С. застосовували Лукіан, Петроній. За доби середньовіччя на цей жанр з'являлися пародії («Вечеря Кіпріана»), проте його ще застосовували письменники доби Відродження («Застільна полеміка про скнарність» П. Браччоліні, 1428—29) та постренесансу («Бенкет Перегріна» (1830) А. Гюнтгера). Фрагмент С. зображено в поемі «Енеїда» І. Котляревського (частина третя): «Сиділи, руки поскладавши...». Пародійний вірш «Симпозіон» надрукований у збірці «Дияболічні параболи» Порфирія Горотака, якого містифікували Ю. Клен та Л. Мосендз.

Симптом (грец. *sympntōma*: збіг обставин, ознака) — характерний вияв або ознака певного явища, здебільшого захворювання. У психоаналізі поняття вказує на психосоматичне вираження глибинного ду-

шевного конфлікту, має вигляд неврозу з прихованими причинами, вважається шифрованим посланням від несвідомого. Термін у такому значенні вперше застосував З. Фройд («Інтерпретація снів», 1900), який, проводячи паралелі між невротичним С. та механізмами сну, виявив специфічне повернення притлумленого імпульсу, що відображається в обмовках, каламбурах, жартах, папараксах (невправних діях), літературно-мистецьких творах. К.-Г. Юнг відмежовував це поняття від символу, який містить значно більше значення, ніж невротичний сплеск. Неофродист Ж. Лакан поширив методологію психоаналізу на структуралістську лінгвістику й антропологію, використовуючи соскорівське поєднання означника та означуваного, співвідніс коди несвідомого з означником. Мова, за Ж. Лаканом, виконує подвійну функцію: вона заповнює «тіло» і використовує його як матеріал сигніфікації (означування). Він тлумачив С. як метафору, сигнал із майбутнього; його поглядам суголосна концепція постмодернізму, яка історію та письменство вважала зумовленими травмованим бажанням, однак не відкидала й радості від творчості. У 70-ті ХХ ст. Ж. Лакан запропонував омонімічний термін «синтом», що вказував на вузлове, патологічне ядро суб'єктивності, яке виявляли під час зіткнення індивіда з громадою, позначав цілісність суб'єкта. Тому його розпад зумовлює розпад людини, її впадання у стан шизофренії. Словенський соціолог С. Жижек застосував лаканівську теорію у своїх культурологічних студіях, помітив задоволення суб'єкта власним С., засвідчене у багатьох інтерв'ю, листуваннях, автобіографічних творах, кінострічках. У них висвітлюються хворобливі ознаки певного явища, що є обов'язковим складником сучасних ЗМІ та масової літератури.

Симультанність (франц. *simultane*: одночасний) — одночасне використання кількох прийомів художнього зображення, взаємонакладання їх, здатність мислення синтезувати багатопредметні ситуації. У середньовічному театрі — розігрування дії вистави, що відбувається водночас у різних місцях. У сучасному театральному мистецтві йдеться про однотипний ескіз декорацій для певного типу п'єс. С. активно запроваджували футуристи, які прагнули моментально показати рух, що тривав певний час, накладаючи фрагменти предметів, які пересувалися. Таку практику підтримали дадаїсти й сюрреалісти. Вона використовувалася в епічному театрі Б. Брехта, в експериментальному театрі «Березіль» Леся Курбаса, поширена у геппенінгах. Продуктивно С. втілює кінематографія. С. спостерігається у нарації, коли наявна синхронізація наративних подій та ситуацій.

Симулякр (франц. *simulacres*, від лат. *simulatio*: удавання) — свідоме відтворення фантазму, тобто невисловленого й не представленого образу, інстинктивно утвореного з імпульсів; точна копія за відсутності оригіналу, ілюзорність ідентичності першоджерела та його наслідування. Генетично пов'язаний з Платонівською копією копії (*simulacrum*), поняттям Епікура (*eicon*), Лукреція Кара. Введений до наукового вжитку П. Клодвським (40-ві — 60-ті ХХ ст.) під час досліджень елліністичних міфів, коли скульптор прагнув зобразити не так зовнішність богів, як їх внутрішню демонічну сутність. Термін запозичено до понятійного апарату постмодернізму (Ж. Батай, Ж. Бордіяр, О. Кожев, Ж. Дельоз та ін.). С. має різні

відповідники, зокрема в англійській мові означає образ, подібність, туманне уявлення, вгадування, симуляцію Ж Дельоз («Платон і симулякр», «Відмінність і повторення»), посилюючись на ніцшеанський перевернутий платонізм, вказував на відмінність між двома різновидами образів, тобто між достеменними, внутрішньо уподібненими до Ідеї копіями та фальшивими, хаотичними С, що уникають запровадженого Ідею ладу, вдаючись до його імітації. Водночас С не протиставлений іконі, швидше постає її незбагненим *Ишиим*, довершеним двійником, навіть янголом світла. Християнство зверталося до С, висвітлюючи демонологію і трансценденцію. На думку Августина Блаженного, царство копій буде можливим після зруйнування царства снарості. Платонізм потрібно «перевертати», аби С став самостійним, не видавався деградованим. Згодом Ж Дельоз відмовився від цього поняття, надаючи перевагу асамбляжу. С постає комунікативним засобом суто конотативних елементів висловлювання, виводячи будь-яке замкнуте існування з його понятійним апаратом у ситуацію відкритості існувань, спрямованих водночас на адресанта й адресата. Ж Бордіяр вбачав у С наслідки кібернетичної симуляції, процес формування гіперреального за допомогою фіктивних копій дійсності, позбавлених власних реалій. Тому довілля замінюється його знаками, що прямо не пов'язані з ним. Проголошуючи симуляцію абсурдною, дослідник віднаходить у ній принадли форми, виражені у трьох фазах: ритуальній, естетичній та політичній, коли віра стимулює віру, література — літературу, влада — владу. При цьому окреслюється ієрархія знаків трьох «порядків» від барокової подробиці до механізованої, конвеєрної серії точних відбитків та гіперреальності засобів комунікації, моди, літератури, дизайну сучасності, що стає «більшою дійсністю, ніж сама дійсність». Аби стати «чистим» С, образ долає кілька етапів від відображення базової дійсності до маскуваності та спотворення її, маскуваності та відсутності, втрати зв'язків із реальністю, до власної «чистоти», коли створюється особливий світ моделей, не співвіднесених із довіллям, хоч і сприйнятих за нього (довілля). При цьому постмодернізм відмовляється від тожовостей, протиставляючи їм сингулярності. П. Віррідло, інтенсивності Ж. Лютара, варіанти кодів Р. Барта. Основою С є принципова неспіввіднесеність із будь-якими реаліями. Вона розкривається у забобонних моментах, в уривках сміху, сп'яніння, еросу, жертви, фантазії, коли безглузда марнотратність стає мотивом бунту проти існування, організованого у конкретній формі. Тут понятійний апарат недоречний, досвід забобонних моментів (квазі-С) відчужує індивіда від ідентичності, спрямовуючи його, на думку постмодерністів, до «справжнього» буття. У таких умовах О. Кожев віднаходив присутність «злого Духа постійного спокутування дискурсивною відмовою від дискурсу», замкнутого на собі для збереження істини, яку не визнає постмодернізм. П. Клоссовський при обстоюванні С, що витісняє поняття, відкриваючи простір мовчанню, де неможлива мова, вважає, що той С не можна визнати навіть псевдопоняттям, бо витворюється «миттєвий стан без налагодження зв'язку між умами, без переходу однієї думки в іншу». Сплукання, що відбувається при цьому, ґрунтується на поєднанні нестійких семантичних асоціацій учасників комунікації, а не на порозумінні між

ними. Мовець лише визволяє себе від себе як суб'єкта (смерть суб'єкта), який звертається до себе подібних, позбавляється власних асоціативних полів. Надживання С характерне для політичної пропаганди, реклами та ін. текстів, розрахованих на маніпуляцію масовою свідомістю. Часто застосовує його література постмодернізму, коли відкривається перспектива «*бути мертвим, тільки живим, мов трава, / Що виростає на розписах, на стінах / Церква неспіваючих, де молитися снага, / Напоєна гримованим молоком змінним*» (А. Коваленко). С був відомий і раніше, зокрема його властивості використав М. Йогансен у повісті «Подорож вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести до Слобожанської Швейцарії».

Симуляція (*лат. simulatio* — удавання) — підміна дійсності, притаманно сучасній культурі, коли, за спостереженням Е. Йонеско, «слова перетворюються на позбавлену сенсу оболонку», на порожній знак, на заперечення знака як цінності. Поняття обґрунтоване Ж. Бордіяром («Симулякри та симуляція», 1981), а отже, і постмодернізмом. Тенденція С поглиблюється завдяки застосуванню комп'ютерного моделювання та проектування, поширених у всіх сферах сучасного життя, для якого характерна імітація самоорганізованих систем. Таку тенденцію передбачала художня література. Зокрема, В. Гібсон у романі «Нойромансер» (1984) змалював квазіреальний кіберпростір, в якому свідомість людини перебувала в одному комунікативному полі з комп'ютером. Реальне без джерел, тобто гіперреальне, сприймається як «синтетичний продукт», що нагадує «безповітряний простір» (Ж. Бордіяр), позбавлений логіки репрезентації. Тут панує принцип епістемологічної семіології, коли плінний означник засвідчує відхід від традиційного глумачення знака. Особливо характерна така тенденція для сьогодення, пронизаного тотальною С, пригамною влади та спротиву їй, інформати, що розігрує сенси, підмінює справжнє відомлення потойбіч хибного та істинного. У масштабному штучно гіперреальності окреслюється «надмірне роздування» знаків дійсності, інтенсивне вироблення вторинних ознак істини, об'єктивності, референтності, поширення товарів без уваги до їх вартості. Тому, за спостереженням Ф. Джеймсона, квазі-семіотизація «зірок на зразок Мерілін Монро» заповонила мистецтво, перетворила їх образи на товар. Отже, суб'єкт-об'єкти відносини перетворюються на гру дискурсивних кодів, індивід поглинається текстовими потоками, що стали для нього єдиним «світом». Р. Барт зауважив, що сучасна людина вслухається у «відлуння мови», що «становить Природу», на відміну від давнього грека, який вслухався «у шелест трави, у дзюркотіння джерел, у шум вітру, одним словом — у трепет Природи, прагнучи віднайти розливу в ній думку». На думку Р. Барта, нема різниці між тим, чи стоїть індивід «перед обличчям світу», чи «перед обличчям книги», хоча насправді спекулятивний образ реальності подолав саму реальність, призивав до мутації предметного світу, зумовивши набір псевдосеміотичних текстів, «дзеркала дзеркал», відмови від дійсності задля позірних симулякрів.

Симфонія (*грец. symphonia* — співучість) — жанр інструментальної музики, музичний твір для оркестру, що складається з драматичного центру циклу (сонатного *allegro*), повільної ліричної частини, ін-

термедійного скерцо та двох фінальних епизодів С-кантату «Україна Хресна дорога» на слова І Калинця написав композитор В Каминський У художній літературі поняття вживається за аналогією, відтворюючи як особливості композиції жанру, так і відповідний настрій, що позначається на версифікації твору, як у поемі «Сковорода» П Тичини, поемі «Смерть Шевченка» та в циклі «Леонардо да Вінчі» І Драча

Сімфора — троп, близький до метафори, в якому опущено середню ланку порівняння та вказані характерні для предмета ознаки, внаслідок чого образ не названого прямо предмета сприймається за чисте художнє уявлення, що збігається з уявленням про предмет Процес називання не спирається на відомі семантичні правила словесної комбінації, є наслідком «вгадування безкінечних комбінацій природи» (А Лезін) С поширена в народних загадках, замовляннях, фразеологічних зворотах, сприймається як розв'язання силогізму, де втрачаються прямі лексичні значення, а формулювання набуває нового, цілсного сенсу із втраченими безпосередніми зв'язками з довідками, позбавляється здатності розмежовуватися на елементарні семи Водночас С містить образно-мотиваційні мнемонічні сліди, хоч її рефлексія послаблена під час сприймання та інтерпретації одивненого вислову, де читач відіграє роль персоналізованого співучасника, доповнюючи її власним уявленням без декодування Пов'язуючи подвійне буття об'єкта й суб'єкта, С спростовує миметичну діяльність художньої свідомості, а зовнішній світ постає як зумовлений внутрішнім, що спостерігається, наприклад, у поезії М Воробйова С трапляється і в інших поетів, зокрема у М Григоріва «в спорудах / осідланих узмьє / скликають / довжину риби — / поцплени / вістря води» Цікаві приклади С, задумано як цілсна книга «Симфора» («Метастази», 2003), подає С Вишенський Вона мала складатися з трьох розділів «Сніги (частина перша)», «Сніги (частина друга)», «Ностальгія», кожен з яких містить до 40 віршів Приклад із доробку поета

16 затишок для перехрестя відлітаємо і веління з горлиці

який морок із сліпого, що пзніша подорож дерев по забутих тварин

врожай торішніх і подвійна ляда соку у воскові — переважно пошук

пр'я для обличчя, що знову у проточному дзеркалі

«Син України» — громадсько-політичний, літературний тижневик українських козаків в еміграції (Варшава, 1920—21) за редакцією видавця М Вороного Крим матеріалів, пов'язаних з діяльністю уряду Української Народної Республіки, публіцистичних виступів С Шелухіна, Я Горшківського, А Коршнівського та ін, на його сторінках друкувалися новели, нарис, огляди В Островського, В Смутного, О Белозерського та ін При журнал виходила «Бібліотека «Сина України»», де з'явилися твори М Вороного, В Островського, А Коршнівського та ін

Синаксар (грец *synaksarion*) — апографічні твори, в яких висвітлювалися духовні подвиги християнських подвижників, упорядковані візантійцями (межа Х—ХІ ст), адаптовані до календарного вшанування святих

Синафія (лат *synapheta* зближення) — про-содичні та фонетичні засади антимічної поезії, що по-лягали у єднанні внутрішніх сегментів верса

Синграма (грец *syn* разом і *gramma* риска, літера, написання) — пояснювальний текст філологічного або історичного змісту, який висвітлює певні аспекти твору, може сприйматися за його фрагмент, має цілісний вигляд

Сингулярність (англ *singularity* означуван-ня) — позначення події, невідомої речі, що передуює репрезентації, класифікації за відповідними категоріями, не виразує вписується в герменевтичне коло конкретних явищ та загальних понять Термін запро-вадили Ж Дельоз та Ф Гваттари («Капіталізм і ши-зофренія», 1972) С виявляє форму індивідуації стани і порогів, а не суб'єктів чи об'єктів, виражена в іг-ровій мнливості повторень, відмінності явища від се-бе, вважається пунктом, де не діють закони природи С опозиційна до традиційного розуміння структури, до «агрегату», керованого за ієрархічними, автори-тарними законами, наявного у протиставленнях «структура — елемент», «територіалізація — дете-риторіалізація», «закріпачення — втеча», «межа — потік», «молярність — молекулярність» тощо, засвід-чуючи панування спільноти над індивідом, або навпа-ки Один полкус вказує на закріпачення «виробниц-тва» та «бажання машин» колективістськими інтере-сами та суспільною однорідністю, репрезентованими владою, інший — виражає протест проти неї з метою вільного розвитку особистості Чіткий опис С здій-снив М Ріклін у статті про Ж Дельоза у словнику «Сучасна західна філософія» (1991) Він відзначив, що Ж Дельоз мав на увазі доіндивідуальні, позаосо-бистісні, аконцептуальні утворення, що містяться у нейтральній, проблематичній стихії, байдужій щодо розрізнення часткового чи загального, індивідуального чи колективного С, виступаючи у будь-якій формі, завжди сприймається як «теоретична смерть суб'єкта», як суверенна свідомість С зумовлює різні симу-лякри, але не ототожнюється з ними, віртуальні виміри сприймаються як реальні передсуб'єкти і передоб'єк-ти, метастабільні обмеження, накладені на поведінку серій, що переводить їх у певні, але не інші стани

Синекдоха (грец *synekdoche* стивіднесен-ня) — троп, засіб увиразнення художнього мовлення, різновид метоніми С заснована на кількісному зі-ставленні предметів, речей та явищ (вживання одни-ни у значенні множини, і навпаки, визначеного числа замість невизначеного, видового поняття замість ро-дового тощо) Ціле в С представлене через виокрем-лену частину, менше — через більше, певне велике число — замість невизначеної кількості, одиниця — замість множини *хліб* — харчові продукти, *літо* — рік, *багнет* — піхотинець, *язик* — полонений, *руки* — робоча сила тощо С може застосовуватися у вигляді сукупності складників цілсної системи, вираженої через одиничний предмет

Як кидалась ти на списи, на луки,

Пунійська Львице, я росте Ваала! (Олег Ольжич)

В уривку йдеться про римлян, однак вжита форма іменника в однині (Пунійська Львице) З розвитком мо-ви деякі тропи стають зужитими, мовними штампами, що втратили образність, наприклад *домашнє вогнище* С поширена у прислів'ях і приказках Цей риторичний

троп поєднує значення, що протиставлене метонімічний підмін назв, намагання пояснити одне слово через інше, сприяє розумінню невизначеності, тому постмодерністи вводять його до свого понятійного апарату Ж Деррида називає С донауковим знанням, «метафорою, що ідеалізує», хоч вона уникає формальних визначень, притаманних метафорі Постмодерністи тлумачать С як суміжність, тобто усвідомлення однієї речі через іншу К Берк вбачає у ній схильність до переходу до нескінченного регресу, протилежного метафізичній редукції, бінарним опозиціям

Синекібісис — див Синеціоза

Синелєфа — злиття двох голосних при збігу їх наприкінці попереднього слова і на початку наступного Якщо в українській мові слово починається на *г*, то після голосного воно переважно перетворюється на *й* «Пана Івана нема дома []» (Т Шевченко) Чергуються також *у* з *в* на початку слова (Т Шевченко «В Україну ідуть, діти»; П Тичина «Ідте на Україну») або між словами, які закінчуються і починаються на приголосні (*у*), закінчуються і починаються на голосні, на голосний і приголосний (*в*), що сприяє милозвуччю мови

хрести як козацькі пістолі перед дощовим кінцем
зазирають у душу спорожнявлим століттям

і божевіллям

молоді проповідники мети шукають страх
і в двочий неосвячений душ

журба сповідує втіхою смертей

(Викторія Чорноброва)

На застосуванні терміна наполягає І Качуровський **Синергетика** (грец *synergos той, що діє разом*) — наука, що вивчає загальні закономірності, які є основою відкритих самоорганізованих систем Запроваджена німецьким фізиком Г Хакеном на початку 70-х ХХ ст при описі лазерного випромінювання Йдеться про особливі процеси виникнення макроскопічних упорядкованих просторово-часових структур у складних нелінійних системах, що перебувають у невірноваженому стані, часто біля критичної (біфуркаційної) межі, тому під її впливом, часто незначним, можуть раптово змінити свій стан Таким чином виникає космос із хаосу, що, у свою чергу, динамізується як певна надскладна потенційна впорядкованість, яка приховує багато вірогідних структур С пропонує нову, відмінну від класичної картину світобудови, яку називають квантово-релятивною У ній відкинуте традиційне логоцентричне уявлення про дійсність, побудовану з елементарних частинок Термін поширений і в лінгвістиці, використаний при створенні цілсної концепції мови (Р Тома), формуванні нелінійної біоенейрофізіологічної моделі мови (В Влген), обґрунтуванні зв'язку мови, мозку, етносу (В Аршинов, В Базильов та ін), запровадженні теорії синергетичності функціональних полів мови (О Тарасової) тощо С є плуралистичною, містить безліч можливих інтерпретацій, формулювань, пов'язаних із теорією дисипативних структур, обґрунтованих бельгійським вченим І Пригожиним

Синерєза (грец *synairesis з'єднання, стиснення*) — в античному віршуванні — злиття двох коротких складів у довгий, рівнозначний за тривалістю, у сучасному — опускання однієї з голосних чи складу відповідно до вимог ритму та метроструктури на-

приклад, «Ростуть роки, одвичний цвіт отав, / І в сайдакак сердечь зотмили стрили згадок» (М Бажан), де в слови *сагайдак* пропущено склад *-га-* У тонічному вірші С зумовлює заміну в частотнику двоскладового міжклясового інтервалу односкладовим Те саме, що й антитетон У лінгвістиці С називають злиття двох суміжних голосних у дифтонг або в довгий голосний

Синестезія (грец *synaesthesia одночасне відчуття*) — художній прийом, що полягає в поєднанні в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій, відчуттів, виявляється у вигляді метафори, інколи — порівняння Зумовлена здатністю людини одночасно переживати враження, одержані від кількох аналізаторів, що призводить до синтезу відчуттів, на це звернув увагу ще Аристотель С як основу метафоричного переносу обґрунтував голландець Й ван Гіннекен (1912) С Ульманн вважав її давньою універсальною формою метафори Найяскравіше С відображена у лириці раннього П Тичини, поета, схильного до «кольорового слуху» та «звукового кольору» С сприяла «маловничій музичності» кларнетизму «За частоколом — / Зелений гімн», «Ген неба край, мов золото, / Мов золото-поколото, / Горить-трелитить ріка, / Як музика» тощо За принципом С на основі синопси формується кольорова музика Одним із засновників світломузичної композиції був О Скрибін, який запровадив у партитуру спеціальну партію — записаний звичайними нотами кольоровий рядок («Прометей, або Поема вогню»)

Синєціоза, або Синіцєза, — стилістична фігура, в якій поєднані протилежності Те саме, що й синекібісис, когабітація, оксиморон У давньогрецькому віршуванні С позначала злиття у довгий склад двох голосних в одному слові (синереза), в українському — об'єднання двох однакових суміжних голосних

Синкѡпа (грец *synkorē скорочення*) — утилізація складу або звука у слові Поширене в побутовому мовленні *мо'* — може, *гля'* — глянь, *Тодор* — Теодор, *рація* — (ра)дстанція тощо Цей прийом застосовується і в літературі Його використовували авангардисти, які прагнули зняти межі між поетичним і побутовим мовленням, динамізувати ритмічний лад вірша «Цирк рук торк кран / струна здвиг вице []» (Г Шкुरुупі)

Синкретизм (грец *synkretismos з'єднання*) — ознака мистецтва, притаманна раннім етапам його розвитку, вказує на єдність віри, науки й літератури, відсутність поділу на роди та види, найповніше відображена в міфологічній моделі світобудови Термін запровадив академік О Веселовський («Зі вступу до історичної поетики», 1893) У фольклорі С зберігається найдовше, відображений також у реліктах магичних ритуалів, анімістичних уявлень Початкова єдність поезії, музики і танцю зафіксована ще в античній естетиці («Закони» Платона, «Про танець» Лукіана), названа хоресю, що відповідало давньоіндійському санггу, давньокитайському юе Проблема С вперше стала предметом наукового дослідження у трактаті «Міркування про поезію та музику, їх становлення, сполучність і силу, а також про їх розвиток, поділ та занепад» (1763) Дж Брауна Ї вивчали А Сміт, Ф Ж де Шатлю, Й Ешенбург, Д Дідро, Й-Г Гердер, Г Державін Цікавилися цим питанням представники порівняльної етнографії, історико-етнографічної та ет-

нопсихологічної школі XIX ст (Е Тейлор, Л Уланд, Г Спенсер, В Вундт та ін) Єдності у їх поглядах не було Якцо Жан Поль, К Мюллергоф наполагали на домінуванні в С лірики, то В Ванкернагель, Д-Ф фон Ліленкрон — епосу, Г Паріс пов'язував переважання в С певного виду мистецтва з особливостями його розвитку в кожного окремого народу Теорію С поглибив В Шерер («Поетика», 1888), систематизував О Веселовський («Три розділи з історичної поетики», 1899), вказав на первинний зв'язок мистецтва з релігійно-магічним обрядом Є Аничков («Весняна обрядова пісня на Заході та у слов'ян», 1903—05) С стосується різних аспектів культури та літератури, може бути первісним, художнім, ідеологічним, пісенним, хорovým, обрядовим О Веселовський важливу роль у С відводив первісній поезії, обрядовому хору, з якими генетично пов'язаний фольклор, а отже, і письменство Спроби повернутися до первісного С, притаманні романтизму, модернізму, авангардизму, виявилися нездійсненими С відмінний від синтезу, що полягає в поєднанні вже вилучених із синкретичної єдності автономних різновидів мистецтва

Синоніми (грец *συνώνυμος* *однойменний*) — слова, однакові чи близькі за значенням, але різні за звучанням, за семантичними відтінками, сполучуваністю з іншими словами Сукупність С утворює синонімічний ряд (синонімічне гніздо), в якому виокремлюють домінують — стилістично нейтральне слово, щодо якого семантично і стилістично визначають усі інші *вихола, замель, метелиця, юга, хуга, хурдєлия, завя, хвища* Повторення С, або «нанизування», використане в таких стилістичних фігурах, як тавтологія, клімакс, антиклімакс За допомогою них виражається ступінь, сила або інтенсивність у проявах дні, стану, ознаки С за структурою бувають однокореневими (морфологічними *віє-повиває*) або різнокореневими (лексичними *турки-яничари*) За ступенем синонімічності вирізняють С абсолютні, або повні, тотожні за значенням (*ждати* — *чекати, смукот* — *печаль*), і часткові, взаємозамінювані не у всіх позиціях при фіксуванні ступенів якості (*обдарування, здібності, хист, кебєта, талант, геній*) чи відтінків якості (*старий, давній, древній*) Серед часткових виокремлюють ідеографічні, або семантичні, що різняться відтінками значень (*жах* — *страх*), стилістичні, які мають відмінне емоційно-експресивне забарвлення (*працювати* — *трудитися* — *шачити*), семантико-стилістичні, що одночасно різняться за значенням і стилістично (*йти* — *шкандибати* — *чопати*) Як С переважно вживаються слова активного словника, архаїзми іноді використовують у урочистому мовленні (*ліпота* — *краса, чоло* — *лоб*), застосовуються С діалектні (*лєлека* і *бузько*), професійні (*водій* — *шофер*), жаргонні (*кодло, шайка*) тощо Застосування їх інколи зумовлене настановами пуризму (*світлина* — *фотографія, лєтовище* — *аєродром*) та ефемізму (*памєрти* — *спочити, руки зложити, Бозу дїшу віддати, гїгнути, врізати дуба* тощо) Застосування С у поетичному мовленні зумовлює його змістову місткість і точність, яскравість емоційно-експресивної палітри художнього зображення, надає йому поліфонічного звучання С поширені в риторичі, публіцистиці, художній літературі звертання до них засвідчує високу культуру мовлення Інколи С вживаються як композиційний прийом синонімічного

повтору в ліричному сюжеті, виявляючи його внутрішню драматичність із градаціями та пуантами

Пропало, пройшло, пролетіло,
Минулося, щезло, спливило,
Лишень головошками тїло,
Лишень попелищем цївло
Одвїялось, сном однілось
Одмарилось — ген набулось
Вкотилось і ген одкотилось
Солоним риданням зайшлося (І Драч)

Див **Синонімія**.

Синоніміка (грец *συνώνυμος* *однойменний*) — розділ лексикології, який вивчає сукупність синонімів певної мови Розвиток синонімічної системи української мови зафіксований у словниках анонімна «Синоніма словеноросска» (друга половина XVII ст), «Короткий словник синонімів української мови» (1960), «Синонімічний словник-мінімум української мови» (1972) В Ващенко, «Словник фразеологічних синонімів» (1988) М Коломійця, Є Регушевського, «Практичний словник синонімів української мови» (1993) С Каравацького

Синонімічний повтїр (грец *συνώνυμος* *однойменний*) — нанизування у тексті синонімів, фразеологічних зворотів Зразком С п є характеристика головного героя у поемі «Енеїда» І Котляревського «*моторний, / Ласкавий, гарний і проворний, / І гострий, як на бритї сталь*» І Качуровський відносить С п, який називає варіацією, до плеонастичних фігур

Синонімічний ряд, або **Синонімічне гніздо**, — див **Синоніми**.

Синонімія (грец *συνώνυμος* *однойменний*) — збіг мовних одиниць (морфем, слів, фразеологічних зворотів, синтаксичних конструкцій) за основним значенням і збереження їх стилістичних відмінностей С властива морфемам (*зайти* — *вийти*), фразеологізмам (*ні два ні півтора* — *ні риба ні м'ясо*), лексемам (*профєсія* — *фах* — *спеціальність*), синтаксичним конструкціям (*материнська доля* — *доля матері*)

Сінопсис (грец *σύνopsis* *огляд*) — загальний огляд, зведення матеріалів з одного питання, розташованих у хронологічній послідовності, збірник статей різних авторів з одного питання переважно на історичну тематику, також скорочений виклад тлумачень, проповідей та ін творів релігійного змісту С називають перше зібрання літописців, видрукуване з благословення архимандрита Києво-Печерської лаври Інокентія Гізєля у Лаврській друкарні (1674), що витримало понад 25 перевидань Цьому сприяло містифіковане виведення генеалогії московських царів від Рюриковичів, що не відповідало дійсності, але дало підстави російським самодержавцям претендувати на територію України Автором С може бути не тільки він, а й Феодосій Сафонович, який написав «Кройнку» (1672), чи лаврський друкар Іван Армащенко Ю Мицик («Український летописи XVII века», 1978) доводить, що С міг створити економ Києво-Печерської лаври Пантелеймон Кохановський, автор «Обширного Сінопсиса русского» (1681—82) та «Хронографа, глаголемого літописець Рускій» (1681) Стилій опис цих рукописів подали К Калайдович та П Строев (1825) С має інтертекстуальну основу, містить алюзії, ремінісценції, цитування Повісті минулих літ, польських хронік хроніки пугмена Михайлівського Золото-

верхого монастиря Феодосія Софоновича про поді в Київській Русі до 1290 тощо Твір складається зі 110 розділів від найдавніших часів до останньої чверті XVII ст., повторює версію Нестора про поді після потопа та розподіл землі між Ноєвими дітьми Симом, Хамом та Яфетом, про походження слов'ян, наведені міфи про те, як Александр Македонський дарував їм волюність, звідки з'явилися роси, чому народи (поляки, литовці, московини) називаються сарматськими, а українці — роксоланським У розділах 12—74 розкрито історію Києва із залученням язичницьких текстів, зокрема доби правління династії Рюриковичів, князювання Володимира Великого та Володимира Мономаха У 75—103 розділах ідеться про Куликовську битву У наступних виданнях детально описані турецькі походи 1677—78 під Чигирин та героїчна оборона міста На думку М Сумцова, українське походження С безпечно Пам'ятку досліджував М Марченко («Українська історіографія», 1959), Г Ротте написав передмову до фототипного видання «Синопису» 1680 (1983)

Синсемантичні речення (грец *syn* разом і *se-mantikos* означальний) — граматично несамостійні речення, пов'язані з іншими реченнями, позбавлені комунікативної викінченості Характерні для творчості імпресіоністів

Синта́гма (грец *syntagma* разом побудоване) — злиття двох суміжних мовних одиниць будь-якого рівня, розташованих послідовно в мовному потоці Поняття обґрунтував Ф де Соссюр Назва семантико-синтаксичної та ритмічно-мелодійної одиниці, що виникає у процесі мовлення і членує висловлення на окремі інтонаційно-сміслові та структурні єдності, які виокремлюються шляхом посилення останнього наголосу та паузи

дзвінок
вже тричі
вчність —
не переживеш (Т Мельничук)

Слово *тричі* пов'язане з контекстом та семантично — зі словами *дзвінок* і *вчність*, розширює смислове значення ліричного сюжету, розчленованого на взаємоперехресні С Такі єдності завдяки інтонації, наголосу, мелодії можуть збігатися і не збігатися із загальним словосполученням А Ж Греймас розрізняв три типи нарративної С перформатив, коли йшлося про випробування та боротьбу, договірний (встановлення і порушення контактів) та диз'юнктивний, що полягає у залученні різних рухів, зміщень, відправлень, повернень

Синтагматика (грец *syntagma* разом побудоване) — вивчення системи мови, аналіз синтагматичних відношень між послідовно розташованими у тексті мовними одиницями, лінійне поєднання яких протиставляють асоціативному групуванню (парадигматиці) Вчення про синтагму, що виявляє співвідношення на рівні сполучуваності фонем, морфем, словотвірних та синтаксичних одиниць, їх перехід від нижчого рівня до вищого, до лексики та словосполучень

Синтагматичні співвідношення (нім *syntagmatische Verhältnisse*, англ *syntagmatic relations*, франц *rapports syntagmatiques*, польсь *syntagmatyczne relacje*, рос *синтагматические соотношения*, від грец *syntagma* разом побудоване) — лінійні зв'язки між різними елементами мови, що формують ієрар-

хію Так, поєднання фонем витворюють морфемі, морфем — слово, слів — вирази тощо

Синтаксе́ма (грец *syntaxis* побудова, зв'язок) — мінімальна семантично-синтаксична одиниця, що є носієм елементарного змісту, компонентом структури речення, стосується його формально-синтаксичних зв'язків

Синтаксис (грец *syntaxis* побудова, зв'язок) — розділ мовознавства, який вивчає правила поєднання слів, розташування їх та словосполучень у реченні, об'єднання простих речень у складні С досліджує будову словосполучень і речень, їх типи, значення, функції, умови використання, порядок слів у реченні, тобто граматичну форму (структуру), а не зміст Предметом вивчення С є також будова словосполучень і речень, властивих певній мові чи стилю письменника

Сінтез (грец *synthesis* з'єднання, складання) — метод логічного мислення, спрямований на осягнення предмета дослідження в цілості, єдності, взаємозв'язку його частин Важливу роль у С відіграє попереднє сприймання С часто застосовують літературознавці Із використанням цього методу формуються міжлітературні зв'язки, стильові тенденції, напрями, що провокують зустрічні течії, зумовлюючи появу новояксіх художніх структур С різних жанрів та стилів при збереженні чуття міри зумовлює появу продуктивних новотворів, як-от роман у віршах, поезія в прозі, драматична поема, кіноповість тощо

Синтетичне судження (грец *synthetikos* сполучний) — тип судження, в якому предикат постає загальним поняттям, приєднаним до суб'єкта як ціле до цілого без уваги до деталей Його істинність чи хибність не виявляється на підставі правил даної системи, залежить від досвіду, тому вимагає звернення до фактів Наприклад, у рядку з «Сонета» польського поета А Лянґе «Хто бачить — той мудрець Людська ж юрба — сліпці» стверджено, що той, хто бачить сутнісні речі, — мудрий, на відміну від натовпу, погляд якого ковзає поверхнею явищ, хоча «мудрість» не належить до значення поняття «бачення»

Синхронізм (грец *synchronismos* одночасність) — збіг кількох процесів і явищ у певному часовому проміжку Поняття поширене у художній, літературно-критичній, літературознавчій практиці Застосовується і в аналітичній психології на позначення збігу події в зовнішньому світі із психічним переживанням індивіда

Синхронна зйомка (грец *synchronos* одночасний) — процес фіксації зорових зображень у кінематографі та на телебаченні з одночасним звуковим супроводом на іншому апараті

Сирвента (прованс *sirventes*, від *sirven* той, хто комусь служить) — строфічна полемічна пісня у провансальській ліриці XII—XV ст., присвячена громадській, політичній тематиці, хрестовим походам тощо До цього жанру зверталися Пейре Карденаль (прибл 1180 — прибл 1278), який у своїх інвективах висміював тогочасних можновладців та духовенство Бертран де Борн (прибл 1140—1215) висловлював зневагу до миського та сільського плембу, поетизував рицарський статус, вояцьке ремесло

[] До серця рицар той мені,
Що першим кинувся у бій,

Летить безстрашно на коні,
 Запалює загін весь свій
 Відвагою п'яркою
 Ось бій шалений закипів,
 І мчить боєць серед полів,
 Рискає головою, —
 Складу тому свій кращий спів,
 Хто йде вперед на ворогів! []

(переклад М Терещенка)

С провокувала діалог між поетами. Писали її також Мірей де Борней, Гільом Фігейра. Іноді з'являлися пароди на С, як-от «Пісня, в якій трубадур зображає дванадцять своїх побратимів, а в останній строфі — себе» Пейре Овернського, продовженої «Піснего, що додає відомості до попередньої» Монаха Монтаудонського С поширилися в Іспанії під час марокканської інтервенції (XIII ст), ставши лірикою національного опору. Найповніше версифікаційні можливості С розкриті під час альбгойських воєн (1206—15, 1216—29), зокрема у творчості трубадура Монтара Сартра. З XIII—XIV ст С поширилася в Італії, характеризувалася виразною політичною заангажованістю, мала строфічну будову за схемою *aaab, bbbc*. Пізніше набула дидактичної спрямованості.

Сиргакпіх́ — позитивістська інтелектуальна тенденція у корейській філософії XVII—XIX ст, зосереджена на вивченні конкретного предметного світу (сильсакус), спростовувала панівні настанови конфуціанства та практику зазубрювання сакральних текстів С запровадив Лю Ген Вон (1622—73), поглибив Лі Ік (1682—1764) Пак Чі Вон (1737—1805) поширював «практичні знання» про життя, у своїх сатиричних повістях викривав інерцію мислення сучасників, їх гендлярство, лицемірність, засуджував дискримінацію незаконнонароджених, створював утопії справедливого суспільства. Яскравим представником С є Чон Як Йон (1762—1836), який був обізнаний із різними науками, у своїх трактатах порушував проблеми державного ладу, а також писав дидактичні вірші.

Система (грец *systema* утворення) — єдність, зумовлена впорядкованістю її складників. Цілісність С не зводиться до суми компонентів, кожному з яких відведене певне місце та функція у її структурі, що визначає їх ієрархію та поведінку всієї єдності С формується у зв'язках із довкіллям, може бути статичною і динамічною, закритою і відкритою. За кількістю елементів розрізняють прості й складні С. У літературі йдеться про динамічну, відкриту, складну С, яка потребує множинності описів, за винятком явищ, створених за канонами класицизму.

Система версифікації (грец *systema utворення i lat versificatio, від versifico складаю вірши*) — сукупність віршів, побудованих на основі ритмічного принципу, спосіб організації звукового простору вірша С в розмежовують за принципом співмірності елементів на квантитативну (кількісну) та квалітативну (якісну). Квантитативним є античне віршування, а квалітативним — силабічне, силабо-тоничне і тоничне. На думку І Качуровського («Нарис компаративної метрики», 1985), існують також вторинні С в перехідні, синкретичні утворення на межі поезії і прози та імітативні, що відтворюють ритмічну схему квантитативного вірша засобами силабо-тоніки, коли на місці

довгого складу ставлять склад із динамічним акцентом, а на місці короткого — ненаголошений. Відмінність між С в зумовлена специфікою певної національної мови. Так, квантитативна система найдовше утрималася у словацькому фольклорі та поезії, що відповідало особливостям словацької мови. Трапляється поєднання квантитативного та силабічного віршування, при тому, зокрема, давньоіндійським поемам «Махабхарата» і «Рамаяна». При висвітленні С в слід брати до уваги особливості просоди, своєрідність метрики і ритмики, наявність константи, доміанти, тенденції, надсхемних елементів.

Система жанрів (грец *systema utворення i франц genre род, вид*) — єдність і зв'язок жанрів на підставі поетики, художньої та нехудожньої функціональності. Поняття запровадив Д Лихачов (стаття «Система літературних жанрів Давнього Русі»). Воно передбачає класифікацію жанрів, але не зводиться до неї, сприяє їхньому групуванню за родовими та видовими ознаками, виявляє схильність до синтетичних утворень, висвітлює еволюцію жанрових утворень. Нонна Копистянська («Жанр, жанрова система у просторі літературознавства», 2005) виявляє чотири сфери використання терміна «С ж» література, літературна епоха (напрямок), національна література, творчість окремого письменника. Дослідниця зазначає, що «в історичному розвитку літератури відбувається формування й руйнування жанрових систем, які існують паралельно, входять одна в одну і змінюють одна одну, відрізняються на кожному етапі розвитку літератури, у кожній національній літературі особливою своєрідністю []».

Систематизація (грец *systema utворення*) — процес зведення розрізнених знань в єдине наукове ціле (систему). У літературознавстві С застосовує засоби класифікації художніх явищ, аналіз та синтез їх істотних властивостей, має форму теорії літератури або наукової гіпотези. Необхідною умовою С є обґрунтування фундаментальної ідеї, що логічно об'єднує часткові знання. Вихідними у розбудові такого цілісного утворення мають бути відповідні продуктивні принципи, оскільки логічні системи не можуть подати вичерпну картину об'єктивних закономірностей художньої дійсності. Прагнення досягти всеохопної С не узгоджується з неможливістю реалізувати його.

Системний метод (грец *systema utворення i methodos спосіб пізнання*) — метод наукового дослідження об'єкта як системи С м застосовували ще античні мислителі, однак теоретичне обґрунтування здійснили представники німецької класичної філософії, зокрема І Кант, Ф-В-Й Шеллінг, Г-В-Ф Гегель, а також науковці Г Мендель, Д Менделєєв, А Ейнштейн, які у своїх дослідженнях долали шлях від безпосереднього знання конкретного предмета чи явища до системного аналізу, від опису до усвідомлення наукових законів, зафіксованих у термінологічному апараті С м використовує сучасне літературознавство, тісно пов'язане з іншими гуманітарними дисциплінами. Перші спроби його запровадження здійснила культурно-історична школа, висвітлюючи художні твори в контексті середовища, в якому вони написані. Свій варіант С м обґрунтували прихильники гештальтпсихології та психоаналізу, досвід яких використовували письменники й літературознавці. Доцільність С м продемонстрували структуралісти, які

намагалися подолати інерцію суб'єктивних традицій Застосовується він також при дослідженні типологічних утворень, наприклад літературних періодів, напрямів, стилів, жанрів, культурно-історичних моделей, надлених змістовно-формальною єдністю С м продуктивний щодо лнійних структур, але втрачає свою актуальність у ризоморфному просторі постмодернізму

Системний підхід (*грец systēma утворення*) — спосіб дослідження, за якого в явищі виокремлюють складники, що розглядаються в системній єдності Сукупність таких елементів вважається субстратом системи, а відношення між ними — її структурою С п застосовується в літературознавстві Дослідження проводиться за допомогою відповідних системних параметрів (простота, складність, надійність, гетерогенність, гомогенність та ін), його ефективність залежить від особливостей використання загальносистемних закономірностей, що виявляють зв'язки між параметрами С п конкретизує зміст і форму художнього твору, своєрідність систем віршування тощо, забезпечує формування інтегрального знання на рівні теорії літератури

Системно-аналітичний закон (*грец systēma утворення і analysis розклад*) — закон інтелектуальної діяльності дослідника, базований на аналізі власної діяльності та аналогічної діяльності інших фахівців цього ж профілю Застосовуючись у літературознавстві, він сприяє самокритичності мислення, здатності сумніватися, зставляти погляди інших із власними, формує мовне чуття, толерантність до поглядів інших

Систола (*грец systolē скорочення*) — одна з фаз серцевого циклу, скорочення м'язів після їх розслаблення Цей термін В Брюсов ужив на позначення появи наголошеного складу в тій позиції, де за розміром силоба-тонічного вірша має бути ненаголошений склад

Я такий, як сто літ назад
Я такий, як сто літ убик
Я такий, як отой солдат,
що на старість із війська втік (Р Скиба)

Ситуація (*франц situation, від лат situs становить*) — співвідношення сил, збиг умов та обставин, зазначених у художньому творі, які впливають на взаємини та поведінку персонажів, набуваючи особливого напруження в момент розв'язання конфлікту тут-і-зараз Видомі С окремого висловлення, що спричинює інтригу, мовна, яка розгортається в діалогі, драматична, трагічна, комічна Зазвичай С сформована зовнішніми щодо героїв умовами, що спонукають і опосередковують їхню активність, тобто у просторовому аспекті твору сприймається за розташовану поза ними, у часовому — передусе їх дням, у функціональному — вказує на незалежність від них відповідних умов під час дії До елементів С може належати також внутрішній стан персонажа в попередню мить, якщо вона зумовлює його поведінку Повне вираження С в композиції твору трактується як низка вимог, що постають перед героєм ззовні або виробляються ним самим і є визначальними, зумовлюють потребу їх подолання, перетворення Вихід за межі С відбувається у кульмінації

Сициліана (*итал siciliana, букв сицилійська*) — восьмирядкова строфа з двома римами, що

має схему *abababab* чи *abbabaab* Виникла в середньовічній сицилійській поезії, вважається попередницею октави 1, очевидно, тому ще називається октетом

Я громів не кляню, що носять смерть і жах,
благословляю грізне рокотання
Хай струситься із днів байдужості іржа,
хай спалиться оаза нудьгування
Бо що таке життя — болоти і дрижати
у лапах гону самозберігання?
Хай впаде, як галузка всохла від ножа,
ще й ця моя розміреність остання (М Кушнір)

Іноклі застосовується коротка С, подібна до октави строфа, але без останнього двовірша Вживається також С подовжена, тобто десятивірш за схемою римування *ababababab*, що витворює враження монотонності й нескінченності

Сицилійська школа (*итал scuola siciliana*) — перша поетична школа в історії італійського письменства, заснована при палаці імператора Фрідріха II (1220—50) у Палермо Проіснувала до 1270 (до падіння династії Гогенштауфенів) До неї належали Дж Пульзе, Якопо де Лентіно (Джакомо да Лентіно), Ринальдо д'Аквино, Гвідо делле Колонне П'єтро делла Вінья та ін, які писали на місцевому діалекті, прагнули виробити норми літературної мови Вони синтезували провансальські, арабські, візантійські традиції, обстоювали культ любові, прагнули досягти шляхетності поетичного мовлення, урізноманітнити метричні форми Якопо де Лентіно розробив форму сонета

Сі — форма японської поезії середини XIX ст класичною китайською мовою, що наслідувала лірику Танської доби У 80-ті XIX ст, після революції Мейдзі, під впливом тогочасної європейської літератури поширилися необмежені за обсягом С «нового типу» японською мовою (збірник «Сінгайсісьо», 1881), антиетичні традиційним танка і хайку, відповідність яким зберігалася лише на початку строфи, де чергувалися п'яти- і семискладові верси Нині ця форма втратила свій ритмічний лад, наблизилася до темпоритму верлбра Найчастіше її використовували Кітамура Токою, Сімадзакі Тосон, Йосано Акіко та ін

Сілезька школа поетів (*нім Schlesische Dichterschule*) — німецькі письменники XVII ст, творчість яких пов'язана із Сілезією С ш п представлена двома поколіннями старшим (М Опц, А Гріфіус) та молодшим, яке зосереджене у Вроцлаві (Бреслау), очолене поетом Х -Г фон Гофмансвальдау та поетом, романістом, драматургом Д-К фон Люенштайном Представники С ш п схилилися до барокової поетики, марнізму, обстоювали пафос насолоди, поєднали її передчуттям неминучої смерті, запроваджували галантність на протиграв бруталності плєбсу У їх творах віднаходять різноманітні стилістичні фігури та яскраві тропи, біблійні міфичні ремінісценції Улюблений жанром Х-Г фон Гофмансвальдау був сонет Поет розробив 66 його різновидів, звертався також до рондо, мадрігалів, епіграм, героїд Д-К фон Люенштайн видав флористичну антологію «Сумні та веселі вірші» (1680), написав преціозний роман «Армійні і Туснельда» (1689)

Сім вільних мистецтв — сукупність обов'язкових навчальних предметів у школах середньовіччя, що постали на базі середніх навчальних закладів (соборні школи), в «артистичних» (підготовчих) фа-

культетах університетів, у братських школах, у Києво-Могилянській колегі (академі) Їх поділяли на два стилі тривум (граматика, риторика, диалектика) і квадзивум (арифметика, геометрія, астрономія, музика) У курсі риторики викладали також поетику (пштику)

Сім чудес світу — сім найвизначніших пам'яток культури, зведених у різних країнах давнього світу, що вражали зовнішнім виглядом, значними розмірами, естетичною досконалістю Майже повністю вціллі єгипетські піраміди (III—II тис до н е), інші збереглися фрагментарно сади Семрамід у Вавилоні (VII ст до н е), храм Артемиди в Ефесі (прибл 550 до н е), статуя Зевса в Олімпі (430 до н е), Мавзолей у Галікарнасі (348 до н е), статуя Геліоса на острові Родос, так званий Колос Родоський (прибл 292—280 до н е), маяк в Александрії (прибл 280 до н е)

Сімпліотичний вірш (лат *carmen simplicium*) — вірш, поширений у бароковій курйозній поезії, в якому пентаметр завершується словами, якими починається гекзаметр

Сіра́т (араб) — історичний або легендарний лицарський епос арабської літератури, в якому висвітлювали виняткову долю окремих героїв та цілих племен Прозові фрагменти поєднані з віршованими

«Січ» — літературно-художній, громадсько-політичний альманах (Л, 1908), виданий коштами З Кузель та М Чайківського з нагоди 40-річчя заснування у Відні однойменного українського студентського товариства Його учасників (до 200 осіб) запросили до участі в цьому виданні Альманах відкривався світлою О Терлецького, відомого літературного критика, публіциста, фундатора цього товариства Літературно-художню, наукову вартість «С» становлять надруковані в ньому поезії, оповідання, нариси, публіцистичні та наукові статті М Грушевського, І Франка, М Вороного, О Туряньського, Б Лепкого, С Яричевського, О Грицяя, С Твердохлба, В Темницького, Л Лопатинського та ін В альманасі вміщено автобіографії і біографії «сичовиків» В Кобринського, М Зубкова, І Пулюя, С Дністрянського, І Копача, С Яричевського, І Горбачевського, Є Озаркевича, М Чайківського, Я Окуневського, їх спогади, оглядові статті А Вахнянина, О Назарука, Я Ганкевича, З Кузель, М Кордуби, В Сімовича та ін про студентський рух в Україні й поза її межами Подано список голів товариства «Січ» за сорок років його існування

«Січ» — альманах (Л, 1898), присвячений 30-літтю від часу заснування товариства «Січ» у Відні (1868) На сторінках видання друкувалися різножанрові твори І Франка («Життя і страждання і спійманья і прославлення преподобного Селедія»), С Кричевського («Над синим Дунаєм, в німецькій країні», «Пан Оберляйгнант», «Ангел-заточник», «Кані», «Котарка»), Р Кордуба («Історія «Січи»», «Туман», «Справедливість», «Милосердя»), Б Лепкого («На послухання»), Г Цеглинського (комедія «Аргонавти»), Я Окуневського («Михайло Петрович Драгоманов»)

Сказ (рос *сказ оповідь*) — уснопоетичний жанр російського фольклору, стилізований під монолог, близький до спогаду чи мемуарів наратив про сучасність чи недалеке минуле, позбавлений ознак фантастики В українській літературі йому відповідає жанр переказу, оповіді С, на відміну від стилізації та пародії, зорієнтований на усний, розмовно-по-

бутовий дискурс, що може бути неавторським, чужим У творах цього жанру відтворюється живий розмовний монолог героя-оповідача, що відбувається тут-і-зараз Така форма наративу повертає твір у живомовну стихію За спостереженням Б Ейхенбаума (стаття «Лесков і сучасна проза»), у мовленні оповідача повинні відчуватися інтонаційні й лексичні особливості «оповідач має бути власником тієї чи тієї фразеології, того чи того словника задля реалізації настанови на усне слово» Термін «С» було запроваджено у 20—50-ті ХХ ст Він перебуває на межі з побутовою мовною практикою та художньою творчістю, залежить від рівня обдарованості оповідача, що може розгорнути сюжет від звичайного повідомлення до структурованого оповідання За змістом С розмежовують на оповіді з приводу та оповіді про героїв, якими часто зловживали за комуністичного режиму С також називають особливий тип оповіді від наратора, коли чужа манера використовується як авторський кут зору Це притаманно творам М Лескова Оповідь може відбуватися і без стилізації чужої наративної манери Проблему жанру досліджували німецькі (В Дібелус, К Фріденманн, К Форстройтер) та російські (М Бахтін, В Виноградов, Б Ейхенбаум) науковці в 20-ті ХХ ст, пов'язували її з мовленням екзотичного наратора, зорієнтованого на усне мовлення У широкому розумінні термін позначає «нефахову» оповідь, повністю передану автором наратору, який вільно поводиться з текстом, фабулою тощо, незалежний від авторського коментарю, зумовлює наративну двоплановість, звернену до наратора, що засвідчували твори В Даля, М Лескова П Бажова, М Зоценка, О Твардовського та ін Оповідь у С ведеться здебільшого від першої особи, зрідка — від третьої, його композиційні форми базуються на ефекті інакшості оповідача порівняно з літературною нормою, на мінімальному авторському втручання в наративний процес при використанні підзаголовків, обрамлень у вигляді передмов чи післямов Такі елементи віднаходять і в українській літературі, зокрема у повістях «Інститутка» Марка Вовчка, «Варнак» Т Шевченка тощо

Сказання — фольклорний або літературний твір на історичну чи легендарну тематику, в якому оповідь про реальні події та явища минулого подана в поетичній інтерпретації У С широко використовуються достовірні відомості з вигаданими версіями про історичних осіб, свідчення сучасників й очевидців подій, традиційна образно-стильова поетика фольклору С близькі до історичних переказів, легенд, апокрифів, житий У давній літературі С називали прозові твори легендарно-історичного змісту («Сказання про Бориса і Гліба», «Сказання про киявських богатирів», «Оповіді про запорожців, опришків, гайдамаків» та ін), у новітній літературі трапляються й віршові форми С Літературні С, як правило, відображають особливості фольклорних усно-нaratивних жанрів, на основі яких написані «Марко Проклятий» О Стороженка, «Борці за правду» А Кащенко, «Легенди старокиївські» Наталени Королеви та ін

«Сказання про Бориса і Гліба» — центральна частина циклу творів, присвячених загибелі сина Володимира Великого (1015) До циклу увійшли літописна повість про Бориса і Гліба, «Читання про загибель блаженних стратотерпців Бориса і Гліба», про-

ложні сказання, паремійні читання, похвальні слова, церковні служби Пам'ятка збереглася в Успенському збірнику (XI—XII ст.), і поява зумовлена, очевидно, спробою Ярослава Мудрого канонизувати братів-мучеників Укладач-анонім зберіг історичні деталі, засуджував князя Святополка, обґрунтовував васальну вірність Цикл упорядкований за візантійськими зразками життя святих

«Сказання про Дам Шана» — архаїчна пам'ятка літератури в'єтнамської народності еде, в якій з позиції міфологічного світосприйняття зображені матриархальні звичаї, анімістичні уявлення тощо Центральний персонаж Дам Шан надлений рисами культурного героя, який привчає людей до культивування злаків, згодом стає богоборцем

«Сказання про Індійське царство» — перекладна пам'ятка киеворуської доби Вона була сформована у візантійській літературі, збережена в ускладненому латинському тексті XI—XII ст., 1, на думку І Істрина, через посередництво сербської мови потрапила до Київської Русі В основу твору покладено послання індійського царя Івана до грецького царя Еманула, відтворене середньовічне уявлення про Індію як про благодатну країну Пам'ятка увійшла до другої редакції «Александрів», поширилась у списках, яких налічувалося до сорока Один з її варіантів використано в білині про Дюка Степановича

«Сказання про Мамасве побіще» — белетризована пам'ятка московської писемності першої чверті XV ст., в основу якої покладено події Куликовської битви 1380 Збереглась у багатьох редакціях, належить до жанру військової повісті Фрагменти релігійної риторики в ній поєднані з батальними епізодами, з мотивами «Задонщини», «Повісті про руйнування Батієм Рязані» тощо «Сказання» використував автор Синопису Твір вплинув на творчість М. Ломоносова (трагедія «Таміра і Селім»), В. Озерова (трагедія «Дмитрій Донський»)

«Сказання про Соломона та Китовраса» — апокриф, присвячений біблійному цареві Соломону та «дивному звіру» Китоврасу На думку О. Веселовського, пам'ятка асоціюється з талмудистською версією про Соломона та демона Асмодея, який міг бути пов'язаний з іранською чи індійською легендою Ім'я Китоврас, очевидно, походить від грецького «кентавр» або індійського «гандавр», нагадує образ середньовічного Морольфа (Морохольда), поширений у західноєвропейській версії про давньоєврейського царя У киеворуській писемності твір зафіксований в XI — на початку XII ст. У південних та східних слов'ян апокриф опинився серед заборонених («О Соломоні царі і коцюны и о Китовраси»), але вже з XV ст. з тлумаченням входить до «Толкової палей», поширювався з іншими апокрифами про Соломона

«Сказання Хомі, ізраїльського філософа, про дитинство Христа», або **«Євангеліє дитинства»,** — апокриф іспотетичного Хомі, в якому розповідається про чудесні діяння Ісуса Христа від п'яти до дванадцяти років, поширений серед простолуду в II ст. н. е. Твір складається з кількох епізодів, що мають фольклорне походження, відгомін гностичного вчення Вони створюють враження про всемогутність Сина Божого, здатного бути не лише милосердним, а й жорстоким Так, малолітній Ісус помстився хлопчикowi, який необачно вдарив його, чоловікови, який зробив

йому зауваження, що не можна займатися роботою в суботу, вчителєві, який вимагав, аби божественний учень пояснив, що таке алфа, тощо Найчастіше всі вони гинули від магічного слова Ісуса На пам'ятку помітно вплинуло і Євангеліє від Луки, зокрема оповідь про те, як дванадцятирічний Христос повчав старших чоловіків у храмі, які «такої слави, такої доблесті та мудрості [] ніколи не бачили і ніколи про неї не чули»

Скальд (давньоисланд *skald*) — поет при паладах скандинавських державців, який складав хвалебні пісні про походи норманських конунгів, пригоди вікінгів Свідчення про таких поетів наявні у «Молодший Едд» (1222—25) Сноррі Стурлусона Популярними були норвезькі С (Брагі Боддасон, Тьодольв із Хвіна, Торбйорн Горнклєві), найвідомішим серед ісландських співців вважається Егль Скаллагрімсон (910—90), якого описує «Сага про Егль» Більшість віршів С, яких збереглося до 250-ти, з'явилась у IX—XIII ст. Їм притаманна складна тропіка з алегоричними перифразами, тобто кенінгами (чоловик — *дерево битви*, *битва* — *бура мечів*, *корабель* — *кінь цюгл та ін*), нагромадження поетичних синонімів (хейти), вживання складних синтаксичних структур, що викликало враження герметизму Приклад складної образності з доробку С наводить І Качуровський, посиляючись на свій подвійний («слпий») переклад з російської мови (А Корсун) «Саги про Егль Скаллагрімсона»

Вітер рубає захриплий
Лезами бурі — море,
Хвилі круті розтинає —
Шлях румака морського
Вітер в одежі сніжній
Рве, наче пила зубцями
Лебедю моря крила
І роздирає груди

«Скамандр» (польсь *Skamander* назва троянської річки в «Іліаді» Гомера) — поетичне угруповання польських модерністів міжвоєнного двадцятиліття (Варшава 1920—39, перерва в 1928—35), яке гуртувалося при одноіменному журналі та тижневику «Відомості літературні» До нього входили Я Івашкевич, К. Вежинський, А. Слонимський, Я. Лехонь, Ю. Тувим та близькі до них К. Іллакович, Марія Ясножевська-Павликовська Не мали чітко сформульованої ідейно-естетичної програми, обстоювали вільний розвиток таланту, «поезію повсякдення», принципи життєвої та художньої різноманітності «Скамандри» тяжіли до плюральності, їхні погляди часто розходилися, але не набували конфліктного загострення Так, якщо більшість їх віддавала перевагу шляхетності поетичного мовлення, то Ю. Тувим намагався глянути на світ очима «звичайної людини», тому його поезія притаманно іронічна, сатиричні акценти «С» був типологічно близьким до киявських «неокласиків»

«Скандал у філософії» — спроби надання філософії статусу універсальної, суворо редукованої системи Це, за спостереженням К. Яспера, стає можливим, коли фахове знання перетворюється на знання для всіх, стосується різних дисциплін Поняття І. Канта, що виникло під час полеміки філософа із Дж. Берклом

Скандування (*laam scandere* розмірено читати) — декламаційний прийом, який полягає в наголо-

шенні всіх метричних ознак вірша (икт, цезура, прикінцева пауза), часто використовується з педагогічною метою для визначення віршового розміру Завдяки С окреслюється віршовий розмір, інтонаційно прояснюються константні наголоси, увиразнюються напівнаголошені позиції, розкривається ритмічний малюнок, значно багатший від метричного канону Здебільшого так вимовляють свої твори поети, на відміну від акторів, що читають їх як прозу Прийоми С поширені в античний практиці віршування (наприклад, читання поем Гомера), на курсах публіки у братських школах доби бароко, що відповідало декларативний специфіч силлабічного вірша

Скарга — твір будь-якого жанру, основним мотивом якого є гірке нарікання на долю, на марноту життя, на невирне кохання, на втрату найдорожчої людини тощо Найбільш поширені плачі, відомі з шумерської доби («Плач про руйнування міста Лагаш»), які трапляються і в Старому Завті С як літературний жанр поширений в античному («Скорботні елегії» Овідія) та в середньовічному письменстві «Нарікання Деора» (XVIII—IX ст.), давньоанглійський вірш про скону, над яким познуцався король, «Моління Данила Заточеника» Невдової до С звернулися Дж Чосер («Скарга Венери», «Скарга Марса», «Скарга Чосера до свого гаманця»), Еразм Роттердамський («Скарга світу», 1517), Е Спенсер (збірка «Скарги», 1591) та ін Приклад жанру — анонімний твір давньої української літератури XVI ст антипапського змісту «Скарга нищих до Бога», що входив до складу Києво-Михайлівського та Загоровського збірників

Собрание нищих вопие ко Теби,
владыко Господи, приими во слух себи
Бидни нужниц, але раби Твои,
иже проводятя в скорби лита свои
От Тебе, Боже наш, одержати милость
и на нечестивих мити справедливость,
Иже Твоих людей, яко хлб, сндають
и святый Твой престол, Боже, ображают
О велия невद्याтность людей непожобных,
иже неблагодарни дарований Божих []

Особливий інтерес до С виявляли преромантики та романтики «Скарга, або Нічні роздуми про життя, смерть та безсмертя» Е Юнга, «Скарга пастуха» Й-В Гете, «Скарга Церери», «Скарга дівчини» Ф Шиллера, поема «Скарга Тассо» Дж Г Байрона, «Скарга турка» М Лермонтова, збірка «Скарги» Ж Лафорта, поети А Метлинського

Сцена (грец *skēnē*, буква *намет*) — частина давньогрецького театру Спочатку була тимчасовим приміщенням для перевдягання акторів, згодом позначала підвищення, на якому відбувалися вистави Від цього слова походить сучасне поняття «сцена»

Скетч (англ *sketch*, від лат *schedius* зроблений *постихом*) — невелика за обсягом гумористична або сатирична родинно-побутова п'єска, основою якої є гострий сюжет із неочікуваними смішними ситуаціями С виконували з естради, в театрі мініатюр та в цирку Часто вживалися синонімічні назви комедія-жарт, сценка, маленька комедія тощо С властиві мала кількість дійових осіб, динамічний сюжет із несподіваними колізіями, щасливий фінал Зверталися до цього жанру І Котляревський («Москаль-чарівник»), Б Шоу («Як він брехав її чоловікові»), А Чехов («Вед-

мідь», «Пропозиція») та ін Термін вживається також на позначення імпровізаційного джазового співу, під час якого для імітації інструментального виконання використовуються окремі фрази, що не мають смислового навантаження

Склад (нім *Silbe*, англ *syllable*, франц *syllabe*, польс *syłaba*, рос *слоз*) — відрізок мовлення, що становить один звук, або поєднання звуків, яке вимовляється одним поштовхом видихуваного повітря Основою С є складотвірний звук До складотвірних належать переважно голосні, але С можуть утворювати і приголосні сонорні, наприклад р та л у чеській мові *prst* — палець, *vlk* — вовк В українській мові розрізняють відкритий С, який закінчується голосним звуком (*го-ра, м-то*), закритий С, що закінчується на приголосний (*жов-тень, гар-ний*), неприкритий, який починається на голосний (*об-сяг*), та прикритий, який починається на приголосний (*гол-ка, ха-та*) С можуть бути утворені дифтонгами Для літературознавства суттєвими вважаються характеристики С за кількісною (тривалістю звучання) та якісною (сила голосу) ознаками Вони визначають роль С як ритмічної одиниці різні сполучення складів (довгі й короткі в античному, наголошені й ненаголошені в силабо-тончному віршуванні) утворюють стопи

Склад художнього твору — визначальні складники будови художнього твору, які за традицією розглядаються в єдності змісту і форми, що тлумачаться по-різному Нині окреслено три погляди на цю проблему За формально-змістовою позицією, орієнтованою на семіотику, на нерозривність предметно-словесного складу і структури, йдеться про предметні засади художньої дійсності, яку називають поетичним, або внутрішнім, світом, безпосереднім змістом, про художнє мовлення, фіксоване поняттями «поетична мова», «стилістика», «текст», та про композицію Ці елементи можуть мати свій склад, як от поетична мова що містить лексико-фразеологічні та морфологічні засоби, мовну семантику, інтонаційно-синтаксичні, фонетичні, ритмічні нашарування Формально-змістовий принцип закорінений в античній риторичі, яка ставила перед оратором завдання віднайти предмет мовлення, відповідно його розташувати і втілити в адекватних словах Р Інгарден («Літературний художній твір», 1960) як прибічник багаторівневого підходу трактування літературного твору віднаходив у ньому чотири рівні звучання мовлення, значення слів, рівень зображуваних предметів та рівень різновидів цих предметів, тобто їх візуальний і слуховий вигляд, сприйнятий під певним кутом зору З позиції змістового розуміння твору йдеться про його субстанцію, єдність об'єктивної та суб'єктивної площин, зумовлених тематикою і мотивами, якими керувався автор Поняття «зміст» відображене в термінах «концепція», «остання смислова інстанція» М Бахтіна, «синтез» В Кайзера За дихотомічною моделлю О Потебні, С х т розглядався як поєднання зовнішньої і внутрішньої форми та змісту Формальний підхід ставить під сумнів роль змісту або відводить їй другорядну роль, на чому наполягали представники формальної школи

Складена рима — рима, яка утворена двома словами

Не встигнеш людям передати досвду
Лиш блискавки напишуть від руки,

як ти загинув, Дон Кіхоте, вдосвіта,
шукаючи гуркуч *втряки* (Ліна Костенко)

Складена розповідь — розповідь, в якій два чи кілька мінімальних наративів поєднані за допомогою з'єднання, вставлення чи альтернації

Складка (*франц рп*) — вигин, викривлення простору, коли «матерія» рухається не по кривій лінії, а по дотичній, витворюючи порожнинну структуру без будь-яких прогалів, вказує одночасно на деградацію і на розвиток Термін вживали М Мерло-Понті («Феноменологія сприймання», 1967), Ж Дерріда в есе про С Маларме (1974), М Гайдеггер («Фундаментальні проблеми феноменології», 1982), Ж Дельоз («Лейбніц та бароко», 1988), іспанська мистецтвознавець Кармен Відаль при осмисленні необароко С, за спостереженням Кармен Відаль, міститься між іншими С, проте не співвідноситься з жодною координатою Тут панують ризиси, парадокси, що руйнують здоровий глузд На переконання Ж Дельоза, С засвідчує можливість існування нової суб'єктивності, але не в традиційному розумінні Він запровадив поняття «суб'єктивізація», з'ячаючи в ній процес особистої чи колективної індивідуації, що має кілька типів, простежує етапи її становлення від матеріального компонента (тіло, тілесне задоволення у греків, плоть та потяг у християн) до «співвідношення сил у власному розумінні слова», тобто «ставлення до себе», до знання, істини, до зовнішнього з очікуванням смерті та безсмертя

«Складка» — літературно-художній альманах (Харків, 1887, 1893, 1896, Петербург, 1697) Перші два видання редагував В Александров, наступні — К Білиловський На його сторінках друкувалися поетичні та прозові твори М П ь (криптонім М Пальчикова), Денезького (псевдонім С Шелухина), П Річицького, С Твердохлба, В Самійленка, В Александрова, В Чайченка (псевдонім Б Грінченка), Ганни Барвінок та ін, доробок Г Гейне в перекладі К Білиловського та В Александрова Наступні альманахи впорядковував К Білиловський Третє видання присвячувалося пам'яті В Александрова, містило різноманітні твори В Александрова, К Білиловського, М Коживницького, В Чайченка, Людмили Старицької, Л У (криптонім Лесі Українки), В Самійленка, М Вороного, М Кононенка та ін, а також ноти М Лисенка до вірша «Моя могила» В Александрова У наступному альманасі були подані твори Я Щоголева, Д Мордовця, І С Левицького (справжнє прізвище І Нечуя-Левицького), В Александрова, К Білиловського, В Щурата, Хв Коржа (псевдонім І Корша), А Кримського, Ф Прешерна (переклад К Білиловського), нариси про Запоріжжя Д Яворницького та С Носа

Складна строфа (*грец strophē поворот, зміна*) — строфа, що має більше ніж чотири верси, характерна для твердих строфічних форм

Складні речення — див **Надфразна єдність**.

Складні вірші — див **Логаєди**.

Складні розміри — віршові розміри, побудовані на основі поєднання в одному версі різнометричних стоп На думку І Качуровського («Нарис компаративної метрики», 1985), такими можуть бути тристопний анапест із одностопним хореем (Олег Ольжич «Страшно в горах вночі в самоті // хати»), поєднання двостопного каталектичного амфібрахія з одностопним каталектичним хореем, що можна тлу-

мачити і як тристопний амфібрахій з подвійною леймою (або як дольник)

На озері скресає лід

Проснувся сапфір рік —

І привид зими зблід

І в гротах зими зник (М Орест)

Зрідка трапляється поєднання двостопного хорія з двостопним дактилем, як у вірші «Сини гори // соснамі вкриті » І Качуровського, який практикує створення нових метрів, наприклад двостопного двонаголошеного шестискладника

О гриби в кошику! Ви мене свідчите,

Що не звик логіці я давати відчити,

Що з мським гамором я порвав зносини,

Бо лси спалені багрецем осені

Двостопний амфібрахій у першому півверсі поєднаний із двостопним ямбом, у другому — в межах віршового рядка

Складноскорочені слова — див **Абревіатура**.

Складова рима — багата рима, що складається з кількох слів, переважно каламбурна, дактилічна, гіпердактилічна

Складодобіл — межа, що визначає кінець попереднього складу і початок наступного С важливий при використанні двостопного чи тристопного розмірів силабо-тонічного віршування, впливає також на силабіку, почати — на тоніку

Скоромбі — мандрівні актори-імпровізатори, музики, співці, танцюристи, комеданти, відомі ще за доби Київської Русі (згадані в 1068 в Повісті минулих літ) Брали участь у народних святах, князівських бенкетах, розвагах У Москові С влаштували «бісівські ігрища» з дресированими ведмедями, передали свою традицію «балаганним дідам», райошникам, ставили містерії на зразок «Печерного дійства» Часто об'єднувалися у ватаги Жартівливі пісні, драматичні сценки, ігрища, глуми вони виконували зазвичай у масках, барвистих строях, під акомпанемент волинки, сопілки, домбри, сурми, бубна, намагалися провокувати публіку, залучити її до участі в дійстві Походження С не з'ясоване, очевидно, вони відображали елементи язичницьких обрядів С протистояла православна церква, оголошувала їх виступи «диявольськими позорищами», тому московський патріарх видавав укази про їх заборону (1648, 1657, 1684), С переслідували царі Михайло Федорович та Олексій Михайлович

Скон (*англ scop палацовий блазень*), або **Глімен**, — англосаксонський менестрель, дружинний поет раннього середньовіччя На бенкетах С сидів біля ніг короля, виконуючи свої пісні в супроводі арфи Зберігся вірш «Скарга Деора» (VIII—IX ст), в якому у формі сповіді описане життя одного з палацових співців

Скоромівка, або **Спотиканка**, — малий поетичний жанр дитячого фольклору В основі С — дотепна гра скомпонованих важковимовних слів, ритмізованої, інколи римованої прози, призначена для тренування артикуляційного апарату дитини С виконує естетичну функцію, спонукає до словотворчості («В сині Мусії сино носив», «Надворі погода розмокрогоділася» тощо) Комічними є немінучі помилки у важковимовних фонетичних блоках фраз

Пришов Прокп — кипить окрп,

Пшов Прокп — кипить окрп

Як при Прокопові кипить окріп,
Так і без Прокопа кипить окріп

Цю особливість С авангардисти, зокрема футуристи, використовували у художній практиці «самовитого слова» (В Шкловський, В Хлебников у Росії, М Семенов в Україні) Сучасні поети, які пишуть для дітей (Тамара Коломєць, В Коломєць, І Січовик, А Качан, В Войтович, Любов Пшенична та ін), часто звертаються до цього жанру

Взявся
в'язь
в'язати сіті —
на рибалку
сіті
всі ті
як рибалить
заманється —
сам у сіті
попадеться!
Доки
сіті
в'язь
в'язав,
той у сіті
в'язя взяв (О Орач)

І Качуровський відносить С до несвідомої какофонії **Скоробіс** — різновид письма давніх кирилических пам'яток писемності, поширений у XIV ст поруч із використанням уставу, півуставу Застосовувався до XVIII ст Виокремлюють московський С (XIV ст), на основі якого виник гражданський шрифт, західноруський, тобто в'єнський (XV—XVI ст), та київський (XVII ст) Давньоукраїнський С, притаманний, зокрема козацьким літописам, поезикам, різнився від московського заокругленістю літер, своєрідною декоративністю виконання, з другої половини XVIII ст вплинув на новий московський

Скрипт — послідовна побудова сцен, діалогів, дій у драматичному творі Б Лепкий вживав це поняття щодо інсценізації його повістей «Мотря», «Батурина»

Скриптор (лат *scriptor* той, хто пише) — переписувач релігійних текстів переважно при середньовічних християнських монастирях У Київській Русі його називали калграфом С був Олекса Лазарович, який працював у скрипторії Мстислава, сина Мономаха, переписуючи Мстиславове євангеліє Крім князівських скрипторіїв, заснованих Ярославом Мудрим, діяли й інші, зокрема при кафедрі собору Св Софії у Києві Нині поняття «С» замінило традиційний термін «автор», тому що постмодерністи відмовляються визнавати суб'єкт письма («смерть суб'єкта», «смерть автора»), особистісно-психологічні характеристики автора деперсоналізовані постає письменника перетворюється на «код, неособистість, анонім», в системі підрахунку тексту визнається «стадією нуля, стадією заперечення та вилучення» (Юлія Кристева), в контексті інтертекстуальності стає порожнім простором і проєкцій С породжений текстом, існує тільки в письмі, що сприймається за «єдино можливі простір, де може перебувати суб'єкт письма», може існувати Текст з великої літери (Р Барт), що усуває твір із літературного простору Тут панує безлике письмо ігрового характеру, розраховане на нічим

не обтяженого читача, який «прогулюється» Водночас позбавлений стабільності текст постійно оновлюється в кожному акті сприймання без будь-яких апеляцій до автора

Скрипторій (лат *scriptorius* писальний) — середньовічні рукописні майстерні при монастирях (VI—XII ст), в яких переписувалися книги

Славістика, або **Слов'язознавство**, — наукова дисципліна, галузь філології, що вивчає мову, культуру, фольклор, етнографію, історію слов'ян, письменство минулого та сучасності Основним методом С вважається порівняльно-історичний Ранній період розвитку С збігався з формуванням національної свідомості слов'янських народів (XI ст — початок XIX ст), пов'язаний з творами Нестора Літописця (межа XI—XII ст), Яна Длугоша (1415—80), Мацея із Мехова (помер у 1523), М Кромера (1512—89), Ю Крижанича (прибл 1618—83), П Вітезовича (1650—1713), М Ломоносова (1711—65), Й-Г Гердера (1744—1803), В Дуріха (1738—1802), Т Шевченка (1814—61) Власне історія С започаткована чеським філологом Я Домбровським (1753—1829), автором «Основи давньослов'янської мови» (1822), концепція якого вплинула на студії словенця В Коптгара (1780—1826), росіянина О Востокова (1781—1841) М Рум'янцев, А Шишков ініціювали заснування наукових центрів та славістичних кафедр, які з'явилися в 1835 і якими керували О Бодянский, І Срезневський, П Прейс, В Григорович Вони здійснювали збирання та опис рукописів, вивчення діалектів, національної творчості, побуту, окреслювали філологічні, історичні, етнографічні проблеми С Їхні праці стимулювали національні рухи, зокрема болгарський, поштовою до якого стала двотома студія «Давні і сучасні болгарі» (1829—41) Ю Венеліна (Г Хуцу), а також дослідження Л Каравелова, М Дринова Значний внесок у розвиток С зробили чеські дослідники будителі Й Юнгман («Словник чеської мови»), П Шафарик («Історія чеської літератури»), Ф Челаковський, один із засновників порівняльного вивчення слов'янської народної творчості, а також В Ганка, Ф Палацький Ідеї Я Коллара (поема «Дочка Слави») і трактат про «слов'янську взаємність» та Л Штура («Слов'янство і світ майбутнього») вплинули на наукові дослідження інших слов'янських філологів Важливими для сербського С були твори й дослідження В Караджича, учня В Коптгара, сподвижника Л Гає, поета С Врза, історика І Кукулевича-Сакцинского Зародження польського С пов'язане із заснованим у 1800 Варшавським товариством друзів наук та Варшавським університетом, репрезентоване шеститомним «Словником польської мови» (1807—14) С Лінде («Первинними основами граматики польської мови» (1822) Ю Мрозинського, працями археологів В Суворецького, Ф Чайковського, істориків І Лелевеля, І Раковецького, фольклористів З Долєнги-Ходаковського (псевдонім А Чарноцького) Окресленню теоретичних засад С сприяв філологічний центр славістики в Кракові, заснований Г Бандтке на початку XIX ст Широкий резонанс мали паризькі, топоніміст, історик літератури В Цибульський Новий етап С пов'язаний з роботою Празького славістичного з'їзду (1848) У 1849 започатковані кафедра славістики у Віденському університеті, очолена словенцем Ф Міклошичем, автором чотиритомної «Порівняльної граматики

слов'янських мов», кафедра славистики — у Празі під керівництвом А Шлейхера Вихованцями цих кафедр були М Гаттала, Я Гейтлер, Я Гебауер, А Матценнауер, А Лескін, який працював на кафедрі славистики у Лейпцигу, І Ягич, який змінив на посаді Ф Міклошича, Дж Даничич, С Новакович, Ф Рачка, Ф Курелец, В Богшич І Ягич, крім Віденського університету, співпрацював із кафедрами Одеси, Петербурга, Берліна, був співробітником Петербурзької академії наук, що опублікувала його чотиритомну «Історію слов'янської філології» (1910), у Берліні видавав та редагував «Архів слов'янської філології» («Archiv für slavische Philologie», 1875—1920) Внесок у С в Росії здійснили Ф Буслаєв, О Міллер, П Лавровський, П Рибников, А Гільфердинг, А Дювернуа, М Тихомиров, А Будилович, О Погодін, важливим для розвитку науки було видання «Огляд історії слов'янських літератур» (1865) О Пипіна за участю В Спасовича, перевидане в 1879—81 («Історія слов'янських літератур») Визначними науковцями-славистами були О Веселовський, О Шахматов, Ф Фортунатов, А Мейє, О Соболевський, М Сперанський, А Яцимирський Популяризації С сприяли польські філологи, які працювали в різних навчальних закладах Росії І Бодуен де Куртене, М Крушевський, Я Лось, В Нерінг, А Брюкнер, Б Грабовський, М Здєховський Проблеми виникнення у слов'ян писемності на підставі даних археології порушував чех Л Нідерле Тему найдавніших литовсько-слов'янських зв'язків розробляв Г Крек («Вступ до історії слов'янських літератур», 1887) На теренах лужицько-сербської філології активно працювали засновник «Матиці сербської» Я Смолер (Будишин), М Горник, А Мука, Л Шерба, Й Скерлич, П Попович, білоруської — Є Карський, болгарської — Н Геров, Б Цонев, І Шишманов, який вивчав українсько-російсько-болгарські зв'язки, А Тодоров-Балан, Д Матов, Л Мілетич, Й Іванов Розвитку С сприяли й українські науковці М Максимович, О Котляревський, О Потебня, І Франко, П Лавров, І Свенцицький Проблеми С висвітлені в наукових студіях М Драй-Хмари стаття «Поєма Леси Українки “Віла-посестра” на тлі сербського та українського епосу» (1929), рецензія на белградське видання «Сербських народних переказів» (1929), «Про чеський переклад поезій П Тичини» (1929), передмова «Життя і творчість Максима Богдановича» до збірки «Вінок» (1929) білоруського поета М Богдановича, передмова «Творчий шлях Казимира Тетмасера» до збірки новел «На скелястім підгір'ї» цього польського прозаїка (1930) М Драй-Хмара написав розвідку «Проблеми сучасної славистики», в якій наголошував на потребі організації систематичних видань «слов'янської перекладної бібліотеки», формування в межах ВУАН комісії «для вивчення культурного та соціально-економічного життя слов'янських народів» У 1946 було створено Інститут слов'янознавства АН СРСР, перейменованим у 1968 на Інститут слов'янознавства та балканстики, при якому друкувалися серійні видання «Література слов'янських народів» (1956—63), журнал «Советское славяноведение» (з 1965) Слависти-літературознавці працювали в Пушкінському домі, у відділі давньоруської літератури ІРЛІ АН СРСР, в ІМЛІ ім М Горького, де видавали нариси «Письменники країн народної демократії» (1955—60), «Нариси історії болгарської літератури XIX—XX ст.» (1959), «На-

риси історії чеської літератури XIX—XX ст.» (1963), двотомну «Історію польської літератури» (1968—69), «Історію словацької літератури» (1970) Різні проблеми С у своїх дослідженнях висвітлювали Д Лихачов, Варвара Адріанова-Перетц, П Берков, А Робінзон, Ю Бегунов, В Кузьмін, М Алексєєв, І Голєнцев-Курузов, П Богатирьов, М Живов, С Советов, С Никольський, Л Кишкін, Г Гачев, К Державин, К Копержинський, В Злиднєв, М Богданов та ін Вагомі дослідження славистики представлені в доробку О Біледького, М Рильського, Юлі Булаховської, Г Вервеса, Валерії Ведної, П Гонтаря, В Русанівського, Д Наливайка, Вікторії Захаржевської, Вал Шевчука, В Дмитрука, Олени Шпилівої та ін співробітників Інституту літератури ім Т Шевченка АН УРСР (нині — НАН України) У ньому з'явилися збірники «Сучасні польські письменники» (1960), «Сучасні болгарські письменники» (1962), «Сучасні письменники Чехословаччини» (1963), серійні видання «Міжслов'янські літературні взаємини» (1958—63) у трьох випусках, «Слов'янське літературознавство та фольклористика» (1965—68) в чотирьох випусках Історію польсько-білоруських культурних зв'язків висвітлювали М Ларченко, Н Перкин, А Мальдіс та ін Значними є славистичні дослідження науковців кафедри Софійського університету та Інституту літератури Академії наук Болгарії, слов'янського відділення Краківського університету (кафедри південнослов'янської філології та русистики), Західнослов'янського інституту при Познанському університеті, Інституту російської, української, білоруської філології при Варшавському університеті, координованого Комітетом слов'янознавства АН Польщі Варшавського Інституту слов'янознавства, празького Слов'янського інституту, Семінару слов'янської філології при Карловому університеті, Слов'янської бібліотеки, братиславського Ученого товариства ім Шафарика, кафедр західноєвропейських та американських університетів тощо У Києві діє комітет славистів (голова — О Оніщенко, учений секретар — Вікторія Захаржевська)

Сленг (англ. *slang* жаргон) — ненормативна лексика, різноманітна семантично й стилістично, притаманна мовленню певних соціальних прошарків чи фахівців Термін запроваджений англійською лексикографією початку XIX ст Е Патрідж («Сленг нині і вчора», 1935) розглядає його як просторіччя без використання мовних нормативів До С відносять також диалектизми, вульгаризми, професіоналізми, жаргони тощо, будь-які емоційно-експресивні новотвори певної соціально субкультури

Слід (англ. *trace*) — «первісне простеження і стирання» («Письмо та відмінність» Ж Деррід, 1967), в аспекті деконструкції є невідповідністю між словом та означуванним поняттям, універсальною формою неаявності Запозичене у французького філософа Е Левінаса, протиставне терміну традиційної метафізики «присутність» Поняття з аналогічним значенням використовували в античній філософії (тіні у змальованій Платоном печері), застосовував у своїх працях З Фройд Однак термін «С» був окреслений постмодерністами, засвідчивши кризу логоцентризму, логіки присутності Інтервал між знаком і означуванним зазвичай перетворюється на С відображуваного явища Слово втрачало зв'язок із ним, із власним референтом та походженням Співвіднесення мови з поза-

мовною дійсністю замінюється відношеннями на суто мовному рівні Відповідником С вважається термін «архі-слід», «щось», наслідком якого є усунення нормативних слівформ, *differance*, адже, на думку Ж Деррида, перед відмежуванням однієї речі від іншої треба знати, що вона означає, в чому полягає її самтожність, яка розкривається за допомогою архі-слід Присутність завжди детермінована, залежна від свого джерела, натомість С постійно самостирається, набуваючи вигляду то присутності, то відсутності, не має власного місця С у «загальному розумінні» представляє письмо, але воно не зводиться до нього, а лише передбачає його У цій системі знак постає не в аспекті відношення означника до означуваного, а лише як співвідношення означників між собою без очевидної тотожності, проте з ним С не має нічого спільного, вказує лише на письмо Тому будь-які метанаративи беруться під сумнів Теорію С обґрунтував Ж Лютар («Постмодерні умови», 1984), спираючись на розуміння тексту й письма С він сприймав як радикалізаційний знак, що був позначкою події і пам'яті, яка переводила подію в архів, але межа між ними залишалася рухливою, питання «хто, що» перетворювалися на «де» Сучасне уявлення про С, як і такі його відповідники, як віртуальні святи, шаманська магія, кіберпростір, пов'язане з «поверхніми запису» («Анти-Едип», 1972) Вони супроводжуються спустошенням узагальненого суб'єкта сучасності з ілюзорною онтологічною основою С постає вписаним і таким, що потребує вписування, декодований лише зсередини

Слізна комедія (нім *Ruhrstück*, англ *comedy of tears*, *tearful comedy*, франц *comédie larmoyante*, польс *komedia łzawa*, рос *слезная драма*) — сентиментально-патетична моралізційна комедія, яка має наголосувати на чеснотах, виправляти характер глядача, повчати його Сформована на межі XVII—XVIII ст., відома також під назвою «серйозна комедія» Тексти її були як віршові, так і прозові, в них поєднували високій і низький стиль Започаткована в англійській літературі, зокрема творами К Сіббера («Останні хитрощі любові», 1696), ця комедія зображувала родинні звичаї, естетизувала дидактику, викривала пороки Вона розвинулася у французькій драматургії, засвідчена доробком П К Н де Лашоссе, Ф Неріко, відомого під псевдонімом Детуш, який застосовував александрійський (олександрійський) вірш, спровокувала появу міщанської драми, до якої зверталися Дж Лялло, Д Дідро, П О де Бомарше, Л С Мерсьє, Г-Е Лессінг, М Херасков, М Верьовкін, В Лукін, П Плавильщиков та ін С к позначилася на драмах І Котляревського, Г Квітки-Основ'яненка, Т Шевченка

«Слобожанщина» — літературно-художній, суспільно-політичний журнал (Харків, з 1995), що видається за редакцією Валентини Гошовської У «С» друкуються поетичні (І Світличний, Ірина Жиленко, В Полщук, В Тимченко), прозові (В Дрозд, Ф Приходько) твори, критичні статті (І Маслов, Валентина Гошовська), матеріали для дітей (Валентина Запорожець)

Слова автора — слова письменника (наратора), що супроводжують пряму мову, вводять чужу мову, конкретизуючи, кому вона належить, до кого звернена Можуть вживатися попереду прямої мови, розривати її, стояти після прямої мови С а об'єдну-

ють дієслова мовлення, мислення, передають міміку, жести, почуття

Слова-паразити — часто повторювані слова, які не мають смислового навантаження *ну, от, значить* тощо У художньому творі їх поява зумовлена невірбальним естетичним смаком автора, вичерпністю можливостей певної стилізованої тенденції або школи, до якої він належить, культом певних зображально-виражальних топосів, які використовуються механічно

Слова-речення — слова та стійкі словосполучення, які відтворюють реакцію мовця на висловлювання співрозмовника Без зв'язку з ними С-р як комунікативні одиниці не існують *Так! Невже! Агов! Геть! Прокляття! Привіт!*, «Годі! — гукає отаман — Підпалити комиси!» («Дорогою цною» М Коцюбинського) Означають ствердження, заперечення, згоду, незгоду, впевненість, невпевненість, почуття та волевиявлення У функції С-р виступають частки, вигуки, фразеологізми, модальні слова, деякі звуки

Словенська лаканівська школа (англ *Slovene Lacanian school*) — філософсько-психоаналітична школа в Люблянці, заснована в 70-ті ХХ ст., в основу якої покладені погляди Ж Лакана з його радикальною версією Просвітництва Її представниками є М Божович, М Долар, З Кобе, С Жижек, Рената Салекл, Аленка Жупанчич Концепції С л ш викладені на сторінках журналу «Проблеми» та низки книжкових серій словенською, німецькою й англійською мовами, в яких висвітлювалися питання ідеології і влади, класичної та новітньої філософії, письменства й кінематографії, феміністичної критики Предметом наукових студій школи була фантазія як невід'ємний складник бажання та підстава реальності Завдяки їй здійснювали спробу уникнути роздвоєної свідомості, відмінностей між Я та Его Зазнала перегляду й діалектика Г-В-Ф Гегеля, зокрема його утвердження відмінності і випадковості, проілюстрованої елітарним модернізмом та розрахованим на масову літературу постмодернізмом Його положення С л ш критикувала, спростовуючи протиставлення цих двох напрямів, вважала постмодернізм продовженням модернізму на новому якісному рівні

Словесність — застаріла назва усної та писемної творчості, літератури С іноді називали філологічні дисципліни М Грушевський обґрунтував необхідність позначати терміном «С» усно-поетичну творчість і письменство

Слівник — систематизоване наведення слів (понять) за абеткою без пояснення їх Використовується під час початкової роботи над словниками, лексиконами, енциклопедіями

Словник (нім *Worterbuch*, англ *dictionary*, франц *dictionnaire*, польс *słownik*, рос *словарь*) — список заголовних слів, упорядкованих за абетковим чи тематичним принципом С також називають обсяг лексики, який використовує певний автор, один із складників науково-довідкового апарату книги, в якому пояснені незрозумілі терміни Виокремлюють різні типи С За призначенням лексичного матеріалу розрізняють енциклопедичні та лінгвістичні С В етимологічних С пояснені поняття, що позначають предмети, явища, події («Енциклопедія Українознавства», 1955—84, за редакцією В Кубійовича) За обсягом матеріалу вони можуть бути універсальними (окре-

слюють сукупність понять з різних галузей знань) чи спеціальними (присвячени певному аспекту знання), за характером підготовки видання — індивідуальними й колективними. Застосовують також поняття «індекси», зокрема «конкордації», вперше запроваджене у XIII ст щодо Біблії. З XVI ст поширюються невеликі за обсягом словники поетичної мови античної та християнської спадщини, а з XIX ст відбулася переорієнтація на нове письменство. Поширені персональні енциклопедії, присвячені творчості окремого письменника: Данте Аліґ'єрі, В Шекспіра, Й.-В Гете, Ф Кафки, М Булгакова, М Лермонтова та ін. Найповнішим С вважається тезаурус Форму С започаткував елліністичний поет і графік Каллімах («Таблиць тих, хто прославився на всіх теренах знання, і того, що вони написали», III ст до н е). Об'єктом лінгвістичних С є слова. Виокремлюють тлумачні (пояснюють значення слів, подають сферу їх використання, визначають граматичні, стилістичні особливості тощо) й термінологічні С (містять терміни певної галузі науки, мистецтва, виробництва тощо) чотири томний «Словарь української мови» (1904) Б Гринченка, одинадцятитомний «Словник української мови» (1970—80), «Великий тлумачний словник української мови» (2001). Існують також перекладні (дво-, багатомовні), орфографічні, орфоепічні, граматичні, зворотні, фразеологічні, етимологічні, ономастичні, топонімічні, словотвірні, історичні С. Поширені С омонімів, синонімів, антонімів, паронімів, неологізмів, скорочень та ін. Орфографічні, орфоепічні С та довідники відображають норми літературної мови. Спеціальні лексикографічні С висвітлюють мову художньої літератури, часто відмінну від загальноживаної («Словник мови Шевченка», 1964, «Словник мови творів Г Квітки-Основ'яненка», 1978—79). Такі видання присвячені ідіостилі певного письменника в контексті розвитку мови того часу. З'являються довідкові видання, в яких викладено принципи літературознавчого дослідження творчості письменників («Шевченківський словник», 1978), бібліографічні нарисів. Публікуються також різні індекси, що стосуються поезики, наприклад «Словник українських рим» (1979), наводять абетковий перелік лексики, вжитої у творах письменників «Лексика "Енеїди" Котляревського» (1955), «Словопоказчик драматичних творів Лесі Українки» (1961), «Художнє слово Василя Стефаника» (1972), «Лексика поетичних творів Івана Франка» (1990). До термінологічних С належить, зокрема, літературознавчий, в якому пояснення понять проілюстровані прикладами: індійський «Словник відомих маратхських поетів» (1924) В Л Бґаве, Тана, «Словник із віршування» (1952) Манґараси, тритомний санскритський «Словник вед» (1934—40) Камупаті, «Словник літератури гінді» (1965) Дж Варми, семитомний «Літературний словник гінді» (1965—71) Д Шарми та Г Рая, іспанський «Досвід літературного словника» (1949—50, тритомне перевидання в 1954—56) Ф К Сайнса де Роблена, «Словник іспанської літератури» (1972) за редакцією Х Блейберґа, англомовний «Загальний словник літературознавчих термінів» (1955, 1970) Дж Шилл, «Сучасні літературознавчі терміни. Короткий словник їх походження та вживання» (1965) І Ф Скота, «Словник літературознавчих термінів» (1972) Г Шоу, польський «Словник літературознавчих термінів» (1960, 1970) С Серотвінського, французький «Словник

поезики та риторики» (1961) А Мор'є, в'єтнамський «Великий словник світової літератури та мистецтва» (1962), болгарський «Словник літературознавчих термінів» (1963, перевидання 1969) Л Георгієва, німецькі видання «Основні літературознавчі поняття» (1962, 1970) О Вантеля, «Терміни поезики» (1965, 1966) І Брака, «Предметний словник літератури» (1969) Г фон Вільпера, норвезький літературний словник «Поняття та позначення» (1965) А Орнеса, російські видання «Поетичний словник» (1966) О Квятковського, «Словник літературознавчих термінів» (1974) за редакцією Л Тимофєєва і С Тураєва, італійський «Словник термінів літературної критики» (1966) Р Берґарді, японський «Великий словник-довідник із сучасної японської літератури» (1968) Хісамацу Сен'їті, іранський «Словник перської літератури» (1969) Зоґри Ганларі та ін. Поширені персональні С: «Малий стендалівський словник» (1948) А Мартіно, «Теккерівський словник» (1962) А Маджа, М Сірса, «Словник до Блейка» (1965) С Ф Даймона, двотомний «Шевченківський словник». Кілька десятиліть був популярним «Словник літературознавчих термінів» В Лесина та О Пулінця. Нову версію С з цієї галузі запропоновано у «Літературознавчому словнику-довіднику» (1997). Серед таких видань особливе місце посідає дванадцятитомний «Кіндлерівський літературний лексикон» (1970—74), упорядкований німецькими літературознавцями. Значним є видання «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» за редакцією А Волкова та ін (Чернівці, 2001).

Словникове гніздо (нім *Wortfeld, Sprach-/hche/feld*, англ *word field*, франц *champ lexical, champ linguistique*, польс *pole wyrazowe*, рос *словарное гнездо*) — низка морфологічно об'єднаних слів, уміщених в одній словниковій статті.

Слво (нім *Wort*, англ *word*, франц *mot*, польс *wyraz*) — мінімальна структурно-смысловая, вільно відтворювана одиниця мови, що служить для побудови висловлювань (речень). У С поєднані фізичний (план вираження) та семантичний (план змісту) аспекти. Будучи єдинстю звучання, морфемної будови і значення (лексичного і граматичного), С виражає поняття про предмети, явища, процеси, їх ознаки, зв'язки та відношення між ними. Виокремлюють С повнозначні, або самостійні (мають лексичне і граматичне значення), неповнозначні, або службові (не виражають лексичного значення самостійно і не є членами речення, пов'язують самостійні С чи надають їм додаткових відтінків), та вигуки (не є ні самостійними, ні службовими, не виконуючи номінативної функції, вони виражають експресивну оцінку). Пряме значення С, найменше пов'язане з контекстом, називають первинним, переносні — не є вторинними, притаманні художньому і розмовному стилям С характеризуються неоднаковою частотністю використання, яка в художніх текстах залежить від тематики твору, автора, епохи. У зв'язку з цим визначають ключові С, яким властива відносно висока частотність уживання в тексті чи текстах певного автора. Проте кількісні показники не завжди відображають особливості естетичного навантаження С. Так, лексема «камінь», яка в поетичних творах І Франка набула символічного змісту, вживається двічі як денотат і конотат. У художній літературі С виступає одиницею звукової,

ритмічної, синтаксичної, семантичної організації тексту, що яскраво виражене в поетичних втворах Коли йдеться про звукову організацію, необхідно розв'язати проблему відбору С в межах віршоряду на підставі звукової схожості чи відмінності, за словами Г Шенгел, — лейтмотивного інструментування Важливим для звукової варіації є й використання омонімів, прийомів «поетичної етимології» Ритмічна організація, базована на чергуванні наголошених і ненаголошених складів (у силабо-тонці), реалізована в метричному віршоряді, не пов'язана з членуванням тексту на С У такому разі ритм є наслідком взаємодії розміру та акцентної структури С, що зумовлює увагу до словоподілу (співвіднесення меж стопи з межами С) і збіжності віршового та мовленнєвого наголосів У тонічному вірші йдеться не про С, а про синтагми та інтонаційні групи Семантична організація полягає у відборі С з особливим смисловим навантаженням Синтаксична організація реалізується, коли С вживається як складник лнійної послідовності (інверсія), формує ритміко-синтаксичну фігуру (ритміко-синтаксичний паралелізм або простий синтаксичний паралелізм) Коли синтаксична структура не збігається з акцентною, виникає явище енжамбеману Крім авторського С, в художньому творі, переважно прозовому, часто поширене чуже С (термін М Бахтина), між ними немає чіткого розмежування в синтаксично цілному творі Також у творі наявне різномовлення, коли відтворені відмінні манери мислення та говоріння Отже, з'являється «двоголосе» С в мовленні оповідача і персонажа, який висловлюється, немовби оглядаючись на міркування інших героїв З огляду на це М Бахтін («Проблеми поезики Достоевського») виокремлює три різновиди С пряме, спрямоване на свій об'єкт, що є виразом останньої інстанції мовця, «об'єктне», притаманне зображуваному персонажу, властиве відразу двом суб'єктам мовлення, які переживають «двоголосе» С Два останні рівні стосуються неавторського, чужого С, що може бути й організаційним чинником твору

Слово — жанр візантійської і слов'янської літератури, що належить до ораторсько-повчальної прози, заснованої в період середньовіччя У ньому переосмислено епидеїктичну (урочисту) традицію античної доби, досвід сирійської поезії (меми, тобто проповіді) II—III ст Його твори характеризуються сталою архітектонкою вступ, основна частина, доведення і фінальний славень, іноді з молитвою до Бога С запроваджували представники кападокійської школи й красномовці, наприклад Василій Великий, Іоанн Золотоустий Передусім то були богословські промови чи проповіді отців церкви на основі Св Письма, аґографії, об'єднані у збірки («Слово Святого Григорія Богослова») та антології У давньоболгарській і давньосербській літературах вживались інші назви жанру сказання, послання, бесіда, похвала («Похвала царю Симеону», «Похвала князю Лазарю») У літературі Київської Русі С виходило за межі ораторсько-повчальної прози «Слово о полку Ігоревім», «Слово якогось батька до сина свого» (Ізборник, 1076), «Слово про хміль» Кирила-філософа тощо, втрачало жанрову визначеність Класичним прикладом С вважаються «Слово про Закон та Благодать» митрополита Іларіона, «Слова» (XII ст) Кирила Турівського, що входили до перекладених збірників ві-

зантійських отців церкви («Золотоуст») У жанрі С творили Клим Смолятич (XII ст, його тексти втрачені), Серапion Владимирський (XIII ст), Ефсаній Премудрий, Фотій, Даниїл Митрополит (XV—XVI ст) Краці С вміщені у збірниках «Ізмарагд», «Маргарит», «Торжественник» тощо В українській літературі доби бароко та почати класицизму С мало вигляд проповідей, засвідчених збірками «Меч духовний» (1666), «Труби словес проповідних» (1674) Лазаря Барановича, «Слова та промови Феофана Прокоповича» С було відоме і східній писемності бенгальські практично-моральні збірники «Слово Дака», «Слово Кгони» (XVII ст), монгольська гномико-дидактична література XIX ст, в якій виробилася проповідь (уг), найповніше представлена у творчості Хуульги Сандага (1825—60) Нині термін використовується як назва твору, як-от «Слово про рідну матір» М Рильського

«Слово» — перший громадсько-політичний літературний журнал москвофільського спрямування (1861—87), заснований М Качковським та митрополитом Г Яхимовичем Його редакторами були Б Дидицький, М Плоцанський До авторського колективу належали І Наумович, С Шехович, І Гавришкевич, Я Головацький, А Петрушевич Видання спочатку обстоювало програму Просвітництва, намагалось єдинати розвиток «самостійної рускої народності» та штучного «язичя», порушувало проблему самоідентифікації народу («бути нам общерусскими чи малорусинами») У «С» друкувалися твори українських письменників Наддніпрянщини Верніволі (псевдонім О Кониського), М Костомарова, П Куліша, В Бернатовича, а також Ю Федьковича, А Кобилянського, М Устияновича, М Згарського та ін, вміщували інформацію про видання журналу «Основа» На сторінках журналу з'являлися окремі розвідки, як-от «Об исследовании памятников русской старины, сохранившихся в Галичине и Буковини», «Литературные известия из Украины», «Червонорусская литература» Я Головацького, його спогади про Ф Достоевського, А Петрушевича тощо, статті про Галицько-Волинський літопис, про «Слово о полку Ігоревім», про Пилипа Орлика, про Франциска Скорину, публікації О Кониського про київську журналістику, пам'ятник Богдану Хмельницькому, польському шляхту в Україні, полеміку про мову в Харкові і т д З 1866 журнал набув антиукраїнського спрямування, обстоював приєднання Галичини до Росії, засвідчене програмовими виступами І Наумовича, вміщував статті на зразок анонімної «В один час научился Малорусину по Великорусски» З'явилася низка провокативних статей Й Лозинського про права «русского языка», «русского письма», популяризувались ідеї москвофільства (С Гогоцький, А Добрянський, О Погодін та ін) Антиукраїнська мовна спрямованість журналу викликала протести А Кобилянського та К Горбала, які спростовували її у брошурах «Слово на слово до редактора «Слова», «Голос на голос для Галичини», викликала критику М Чернишевського (стаття «Национальна безтактність») У часописі «Вестник Европы» у виступ «Австрія, Німеччина і Слов'яни» (1881, № 4) було вказано на безпідставність отождолення українців і росіян, оцінено язиччя як «не просто зайву вигадку, а цілком шкідливу з політичного боку річ», що видається «до дикості безглуздою нсенсницею» На межі 60—70-х XX ст на сторінках видання

інколи вмщували поези Т Шевченка, Т Верніволи, Перебенді (псевдонім О Кониського), П Кулиша, О Федьковича, Данила Млаки (псевдонім С Воробжевич), І Франка, прозу О Стороженка, А Кралицького, В Ільницького, Д Віндовського та ін, поступово їх витіснили імітат-твори Б Дидицького чи Русської салдатки (псевдонім Софі Левицької), доробок російських письменників К Аксакова, І Тургенєва, М Язикова, Ф Тютчева та переклади на «язичіє» з доробку Е Золя, Н Фоля, Л фон Захер-Мазоха та ін «С» як виразник москофільства на західноукраїнських землях було фінансоване міністерством освіти Російської імперії

«Слово і зброя» — антологія української поезії (1968) в художньому оформленні В Лісовського, присвячена УПА Видання з'явилося як 29-й том Бібліотеки українознавства Наукового товариства імені Тараса Шевченка стараннями Товариства колишніх воїнів УПА ім генерал-хорунжого Р Шухевича у США та Канаді, Товариства колишніх воїнів УПА ім Св Юрія Переможця в Європі Автором біографічних довідок був Л Полтава Антологія мала такі рубрики «Передвісники створення збройної сили національної України» (вірш Б-І Антонича, В Барки, Ю Буряківця, О Веретенченка, А Гарасевича, С Гординського, Й Дудки, Б Кравців, Є Маланюка, Л Мосендза, О Олеся, О Ольжича, В Пачовського, Олени Телги, Ганни Черинь, В Яніва та ін), «Слово поетів-упівців» (твори Марка Боеслава, П Гетьманця, П Євтушенка, Ю Липи, І Хмля, С Хрина та безіменних авторів), «Вірші, поеми, збірки у виданнях крайового осередку пропаганди УПА та ОУН з 1945—50 на рідних землях» та «Українські поети за кордоном про УПА, її творців та національно-визвольну боротьбу» (твори О Бабія, М Вереса, О Веретенченка, Р Завадовича, Б Нижанківського, Л Полтави, М Ситника, І Калиненка, Оксани Киянки, Ю Клена, Яра Славутича, О Стефановича, Лесі Храпливої та ін) Відомості про авторів супроводжуються їх світлинами

«Слово і час» («СіЧ») — журнал Інституту літератури ім Т Шевченка НАН України та Спільки письменників України Заснований під назвою «Радянське літературознавство» (січень 1957) перейменованій у січні 1990 Першим головним редактором був О Билецький Згодом редакцію очолювали І Дзевєрін, В Беляєв, В Дончик, нині — Л Скупейко У редакції в різний час працювали І Світличний, І Дзюбо, Л Коваленко, А Острик, М Яценко, І Зуб, Л Бойко, В Моренець, М Ткаченко, В Москаленко, Г Штонь та ін До складу редколегії входять провідні вчені-філологи та письменники України Незважаючи на несприятливі ідеологічні умови в Радянському Союзі, журнал публікував окремі ґрунтовні статті, передусім з питань української класичної літератури, наприклад про бароко (Д Наливайко, І Іванько), про філософію й поетику Григорія Сковороди (Л Махновець), про ораторську та полемічну прозу (В Крєкотень) Цікавими були шевченкознавчі розвідки (Ю Іванів, В Щубравський), текстологічні студії (М Сиваченко, Г Аврахов), перші дослідження сутності читача (Олена Апанович, Г Сивокін) На межі 50—60-х ХХ ст у «СіЧ» з'являлися присвячені сучасній літературі статті О Билецького, І Дзюби, Михайлини Коцюбинської, Л Новиченка, Наталі Кузякиної, В Іванисенка, О Ставицького, Клавдії Фролової, М Ільницького, В Дончика, письменників Олєся Гончара, П За-

гребельного, Д Павличка, І Драча, Є Гуцала, В Дрозда, І Чендея та ін З другої половини 80-х ХХ ст частіше друкують публікації А Макарова, М Жулинського, В Моренця, М Слабошпидького, В Брюховецького, Ю Ковалєва та ін У 90-ті ХХ ст часопис розширив свій профіль залишаючись журналом теорії, історії та критики літератури, почав висвітлювати питання мистецтвознавства, соціології літератури, текстології, бібліографії, краєзнавства, слова й театру, слова й музики тощо «СіЧ» розпочинає дослідження, спрямовані на усунення «білих плям» у письменстві, повертає до літературного обігу творчу спадщину представників «розстріляного відродження», утверджує українську мову, підтримує національну свідомість (рубрика «Екологія душ»), нині висвітлює літературу й громадську діяльність української еміграції Журнал має до 40 рубрик, які, крім традиційних напрямів («Ad fontes!», «Питання теоретичні», «Шевченків світ», «Час теперішній», «Зарубіжна література», «Контекст», «Рецензії»), охоплюють різні проблемно-тематичні, критичні пласти («Літературна критика»), містять філософські («Logos»), автобіографічні («Про час і про себе»), архівні («Написане лишається»), мемуарні («З пам'яті літ»), соціологічні («Соціологічна служба»), мистецтвознавчі («Собор муз») матеріали («СіЧ» друкує методичні статті («Дума про вчителя», тепер — «Урок літератури»), публікації про викладацько-наукові колективи («Осередки філології»), добродійницьку діяльність в Україні («Меценати, спонсори, добродійники»), вмщєє оглядові («Погляд»), дискусійні, полемічні («Дискусії», «На обговоренні») статті, інформаційні матеріали («Літопис подій»), веде анкету критиків і літературознавців («Автопортрет»), надає площу для попереднього «захисту» докторських дисертацій («Захист перед захистом») тощо Щорічно третє число присвячене пам'яті Т Шевченка У деяких випусках висвітлено творчість інших письменників, наприклад у жовтневому номері (2002) друкувалися матеріали Віри Агєєвої Світлани Матвієнко, Юлі Рибалко та ін про експериментальну прозу В Домонтовича В одинадцятому номері публікуються статті з літературознавства переважно молодих науковців Регулярно здійснюються презентації нових літературних та літературно-критичних видань Журнал характеризується високим професійним рівнем сучасного літературознавства Матеріали, опубліковані в ньому, зафіксовано у систематичному покажчику змісту «Слово і час» (2002) від 1990—99 (укладачі Є Бабич, Л Коцирій, В Патока)

«Слово о погібелі Руської землі і по смерті князя Ярослава» — пам'ятка києворуської писемності, яка з'явилася під час монголо-татарської навали, очевидно, в 1238—46, була передмовою до «Життя Олександра Невського» Складається з трьох частин У першій виголошено славень Київській Русі, у другій — щється про її колишню велич та могутність, у третій наведено звертання до князів минулого (Володимира Мономаха та ін) Пам'ятка поєднує плач і славень, містить багато перегуків зі «Словом о полку Ігоревім», «Задонщиною», «Словом про Лазарева воскресіння» Її вивчали М Тихомиров («Де і коли було написано «Слово о погібелі Руської землі», 1951), М Гудзій («Про «Слово о погібелі Руської землі»»), Ю Бєгунов («Пам'ятка руської літератури ХІІ ст «Слово о погібелі Руської землі», 1965)

«Слово о полку Ігоревім», або «Слово про Ігорів похід», — пам'ятка киеворуського письменства, створена після невдалого походу новгород-сіверського князя Ігоря Святославича, його сина Володимира Путивльського, небожа Святослава Ольговича Рильського, а також брата Всеволода (Буй-гура) та союзних ковиів на половців (1185). Цьому походу присвячені два літописні оповідання в Лаврентівському кодексі (лаконічна версія) та Іпатіївському (докладна оповідь). Описуючи поразку русів, автор замислювався над майбутнім Київської Русі, закликав князів до єднання. У пам'ятці поєднані традиції усного й писемного мовлення, на неї вплинули літописи, ораторсько-повчальна проза (І. Єрьомін). На думку Д. Лихачова, А. Орлова, «С. о п. І.» синтезувало плач і славен, уснопоетичну, язичницьку та книжну, християнську традицію. Пам'ятка позначилася на інших творах, передусім на «Задонщині», збереглася в одному екземплярі, у збірнику, який розпочинався «Хронографом», містив «Повість про Акіра Премудрого», «Дев'ятеві дніння» тощо. Букініст граф О. Мусін-Пушкін придбав твір у архімандрита Спасо-Ярославського монастиря, вихованця Києво-Могилянської академії Іоїля Биковського. За сприяння М. Бантиша-Каменського та О. Малиновського О. Мусін-Пушкін видав цю пам'ятку у 1800. Майже весь тираж та її список загинули під час пожежі у Москві (1812), однак збереглися копія та переклад, зроблені для Катерини II й опубліковані П. Пекарським у 1864. Видавці не змогли адекватно прочитати деякі слова, що призвело до появи «темних місць», помилок. Палеографічний аналіз списку свідчив, що твір міг бути переписаним у XVI ст., що зумовило дискусію з приводу автентичності пам'ятки. Деякі дослідники (О. Сенковський, М. Каченовський) сприймали «С. о п. І.» як містифікацію, французький славіст А. Мазон доводив, ніби вона з'явилася у XVIII ст. як наслідування «Задонщини». Однак група філологів Петербурзької академії наук, очолена академіком О. Шахматовим, на підставі ретельного аналізу пам'ятки спростувала такі упередження, підтвердила її автентичність. І досі деякі науковці, наприклад Г. Грабович, скептично ставляться до таких висновків, тому питання походження пам'ятки лишається полемічним. На її українське походження вказували російський дослідник М. Калайдович («Досвід розв'язання питання, якою мовою написана пісня о полку Ігоревім», 1818), М. Полевой («Історія руського народу», 1930; «Нариси російської літератури», 1939), В. Белінський, хоч він і не визнавав самобутності українського письменства. М. Максимович віднаходив аналогії між цим твором та іншим творами усної і писемної творчості, зокрема думами й історичними піснями. Він же надрукував один із перших віршових перекладів «С. о п. І.». М. Гудзій звернув увагу на стилістичну, образну подібність пам'ятки з Галицько-Волинським літописом, тому вважав її дружинним епосом. Типологічні паралелі віднаходили між нею та Повістю минулих літ, «Словом про Закон та Благодать» митрополита Іларіона. Проблематичним видалося й визначення авторства твору. Більшість дослідників схильна вбачати у ньому учасника походу князя Ігоря, який був причетний до політичного життя Київської Русі, вірізнявся високою культурою, ерудицією. М. Карамзін вважав автора «мирянном», який належав до вищих прошарків кие-

воруської спільноти. Деякі науковці визначають автора як галичанина (О. Партицький, О. Петрушевич), інші — як киянина, боярина або воєводу Петра Бориславича (Б. Рибаків). М. Грушевський обгрунтовував тезу про двох вірогідних авторів пам'ятки: прихильника князя Ігоря, що створив першу частину, та хвалька, що написав другу частину. Л. Махновець та С. Пушкін незалежно один від одного висловили припущення, що ним може бути брат Ярославни, галицький князь Володимир Ярославич, син Ярослава Осмомисла. Пам'ятку вивчали М. Максимович, Ф. Буслаєв, О. Потебня, І. Франко, О. Шахматов, В. Перетц, М. Груньський, О. Білецький, Д. Лихачов, М. Гудзій, Б. Рибаків, Л. Булаховський, С. Пушкін та ін. Її переклади й переспіви на українську мову здійснили М. Шашкевич, І. Вагілевиць, Т. Шевченко, О. Афанасьєв-Чужбинський, С. Руданський, Панас Мирний, М. Рильський, Наталя Забіла, Л. Махновець, В. Яременко та ін. Фабула і тема твору були основою музичних творів, картин. У 1985 за ухвалою ЮНЕСКО відзначалося 800-річчя пам'ятки давньоукраїнської літератури.

«Слово про Даниїла Заточника» — див.: «Моління Даниїла Заточника».

Словов'єжі — термін Тетяни Чуприніної на позначення конструкції, розбудовуваної із пов'язаних у єдиному слові графічних образів-літер, що дає змогу виявити глибинний зміст зображення. Переважно такі композиції («Дім», «Міф», «Чаша») складаються із симетричних літер-паліндромів.

Словоподіл — термін Б. Томашевського на позначення міжсловесної паузи художнього мовлення, тісно пов'язаної зі стопоподілом, інтонаційно-логічною будовою поезії, структурною паузою. С. відіграє важливу роль у ритмічно-фонетичній організації вірша, де збігаються цезури та константи. Так, збіг С. зі стопоподілом (дієреза) надає віршеві ритмічності:

Зі мною // говорять // могили

Устами // колишніх // людей (В. Симоненко).

С. виконує роль ритмічного визначника кожного віршового рядка. У цитаті представлена форма трістопного амфібрахія. Часто у такому випадку застосовується графічне закріплення С. у вигляді сходинок. У театральному мистецтві термін вказує на міжсловесну паузу в діалогічному чи монологічному мовленні.

Слово-прівид — слово, що виникло внаслідок неправильно прочитаного тексту, чиєсь помилки на письмі чи вигадки. Так, М. Хвильовий, проголошуючи «азіатський ренесанс», висунув гасло: «Гряде новий Рамаян!». Очевидно, йшлося про Раму, головного персонажа «Рамаяни», пам'ятки індійської літератури. У перекладі поезії Ф. Гарсія Лорки, зробленому М. Лукашем, були такі рядки:

Як змилить мило Лола

(Іще один брусок)

Прийдуть тореадори

До неї у садок [...].

В оригіналі поетичного тексту Ф. Гарсія Лорки слово *тореадори* відсутнє, як і в іспанській мові загалом. Воно вигадане французьким письменником П. Меріме. Термін І. Качуровського.

«Слово про Закон та Благодать» — пам'ятка киеворуської писемності, ораторсько-проповідниць-

кої прози візантійської традиції, написана першим руським митрополитом Іларіоном приблизно в 1050 і вилословлена ним у Софійському соборі при князеві Ярославі Мудрому та його родині. Повна назва твору («Про Закон, Мойсеєм даний, та про Благодать її истину, що були Ісусом Христом, і як Закон обійшов, а Благодать її истина всю землю сповнила, і віра на всі народи поширилася і на наш народ руський. І похвала кагану нашому Володиміру, що охрещені ми були. І молитва до Бога від усієї землі нашої. Господи, благослови, Отче!») містила його композиційну структуру, відображала антитетичність у тлумаченні сакральних понять християнства: Закон, даний євреям (богобраному народу), які не дослухалися до волі Господа, призвели до розп'яття Сина Божого і тому були покарані, протиставлений Благодаті, поширеній на всі народи, які прийняли Ісуса Христа, а також на руський народ, прилучений до його віровчення завдяки князю Володиміру. Твір завершується славнею його сину — Ярославу Мудрому та величі Київської Русі. Пам'ятку досліджували Г. Барц, М. Грушевський, Д. Лихачов, О. Молдован, В. Крекотьєв, О. Мишанич та ін.

Слов'янофільство — ідейне спрямування літературно-філософського гуртка російської творчої інтелігенції, започаткованого у 30-ті XIX ст. й остаточно сформованого у 40-ві — 60-ті XIX ст. Його представники вимагали скасування кріпацтва, критикували «безбожну, революційну західноєвропейську бездуховну цивілізацію, революційні рухи, вбачали порятунок суспільства в поверненні до ідеалізованої допетровської патріархальної громади (общини), у смиренні, обстоювали принцип цілісності духу та соборності всіх слов'ян, яку протиставляли європейському індивідуалізму. Вони не сприймали позиції західників («западників») І. Тургенєва, К. Кавеліна, С. Корша та ін. Слов'янофіли спиралися на антираціоналістську філософію Б. Паскаля, Ф. Шеллінга, на міркування Г. Стефенса про єдність науки і релігії, на вчення патрістів, вважали себе спадкоємцями традицій «любомудрів», перейняли погляди О. Хом'якова (програмова стаття «Про старе й нове», 1839), І. Кирєєвського («На відповідь О. С. Хом'якову», 1839, опубліковано в 1861). До слов'янофілів належали П. Кирєєвський, О. Кошелєв, Ю. Самарін, К. та І. Аксакови, Д. Валувєв, О. Попов, В. Єлагін, В. Черкаський, М. Погодін, С. Шевирьов, М. Язиков та ін. Рух С. переслідувала таємна поліція Російської імперії. Слов'янофіли друкувалися в часописі М. Погодіна «Москвитянин», але, не поділяючи його поглядів, стали випускати свій «Московський літературний і учений збірник на 1846», що з'явився у 1847, 1852, але був заборонений царською цензурою за схвалення творчості М. Гоголя та критику петрівських реформ, передусім за статтю «Про характер освіти Європи та його відношення до освіти в Росії» І. Кирєєвського. Представники С. полемізували з В. Белінським, прихильниками натуральної школи, М. Чернишевським, заперечували тезу «мистецтво для мистецтва». У 60-ті XIX ст. С. змінилося на ґрунтянство («почвенничество»), представники якого прагнули порозумітися із західниками. Доробок його прихильників вплинув на будителів В. Ганку, Ф. Челаківського, Л. Штура, А. Сладковича, болгарських письменників І. Вазова, Л. Каравелова та ін. Із слов'янофілами підтримували зв'язки М. Максимович, В. Григо-

рович, О. Бодяньський, М. Рігельман, П. Лукашевич, Г. Галаган та ін., проте програма Кирило-Методіївського братства вже суперечила концепції слов'янофілів, наголошуючи на федерації рівноправних слов'янських народів. Пізніше ідеї С. розвивали В. Соловйов, П. Флоренський, В. Зеньковський, М. Лосський, С. Мюллер, П. Христоф, представники євразійства (передусім М. Трубецької), С. Дмитрієв та ін.

Службівка (нім. *Messbuch*, англ. *missal*, франц. *missel*, польс. *mszał*) — християнська літургійна книга, упорядкована в X ст., що складається з різних текстів, які священник виголошує впродовж року.

Слухач — див.: **Реципієнт**.

Сльбка — див.: **Шлбка**.

Смак (нім. *Geschmack*, англ. *taste*, франц. *gout*, рос. *вкус*) — див.: **Естетичний смак**.

«Смерть автора» — саморух тексту, незалежного від зовнішнього детермінованого впливу, постаті автора, притаманної класичному письменству; поняття Р. Барта (1968), що є аспектом загальнофілософської проблеми «смерті суб'єкта». Йдеться про спростування структуралістської теорії метанаративу, про заперечення європейського суб'єкта — ініціатора та будівничого світу, нав'язаних вихованням нормативів поведінки, традиційного трактування цілеспрямованої діяльності у річці логіцизму від античної доби до реалізму XIX ст. Визначальним ставав східний тип суб'єкт-суб'єктного мислення з визнанням спонтанності космогонічних процесів, як у даоській концепції самоякості (цзи-жань), що тлумачить сутність речей як співвіднесення однакових якостей (жань), а причинові чинники (чжі-жань) залишає поза увагою на маргінесах світобудови. Представники постмодернізму переконали, що «привласнити текст у Автора — означає [...] захарактерити текст, надати йому доконечного значення, замкнути письмо» (Р. Барт). На відміну від твору, залученого у процес філіації (синівства), текст не потребує наявності зовнішньої причини, позбавлений «батьківства». Тому автора витіснив скриптор. Сенс тексту породжується читанням, яке тлумачить як «вільну гру світу без істини та начала» (Ж. Дерріда), джерелом авторського сенсу проголошено Читача — «не споживача, а виробника тексту» (Р. Барт), незалежного від інтерпретації тексту. Аналогічні міркування висловлювали Е. Йонеско (речення мимовільно почали «самі рухатися: вони зіпсувалися, спотворилися»), І. Бродський (поет — «засіб існування мови»), Ж. П. Сартр («героєм стає мова») та ін. «С. а.», будучи імпазантно заманіфестованою, не повністю влаштує постмодерністів, які сьогодні говорять про його поновлення у зв'язку з воскресінням суб'єкта і настановою aftermodernism'у. Щодо українських постсучасних письменників, то в їхній творчості проблема «С. а.» ніколи не була актуальною, адже тексти не тільки зберігають сліди «батьківства», а й залишають претензії творчого суб'єкта на статус їх виробника. Так, героїня Оксани Забужко виразно й однозначно репрезентує свого прототипа-прозаїка, заглибленого у проблемі феміністичної критики, що позбавляє читача тієї свободи сенсопородження, яку обстоював Р. Барт. Ще більше заповнює романний простір образ автора у творах Є. Пашковського, який, заглиблений у пошуки світотворчого слова, заперечує динаміку нелійних структур відновленням духовного космосу. За

спостереженням Тамари Гундорової, прозаїк перебирає на себе «амбітну роль», що «підносить його над іншими, але водночас опускає нижче всіх», він не подожується з багатьма тенденціями постмодернізму, у стихії яких творить як письменник

«Смерть суб'єкта» — заперечення традиційного, лнійно детермінованого, стабільного суб'єкта європейської логоцентричної культури, якою обстоювала не лише позитивістська і романтична класика, а й посткласичні модерністи та авангардисти, термін М Фуко («Слова і речі Археологія гуманітарних наук», 1966) Такий гіпертрофований індивідуалізм зафіксував у своїх «Ультраманіфестах» Г де Торо «Я сам, Ти сам, Він сам Так, відкинувши множинну, читаймо молитву Яканню Єдини Невписани Неповторні А голівне — здатні цупко триматися за своє Я, якому ні з ким рівнятися []» Натомість постмодерністи лише інколи згадують про суб'єкта («проблематичний процесуальний суб'єкт мови» Юлія Кристевої, «питання про істинність суб'єкта» М Фуко в «Герменевтиці суб'єкта» тощо), розщеплюють його, з'ясовують його соціально-духовну залежність від колективного несвідомого На переконання М Фуко, розумна людина виявилася «винаходом» ренесансних інтелектуалів XVI ст., коли відбулися зміни у знанні Так само вона «змисться, як обличчя, намальоване на прибережному піску» Вдаючись до послідовної деперсоналізації, децентрації індивіда, вважаючи поняття «суб'єкт» анахронізмом постметафізичної доби, прихильники «С с» намагаються таким чином позбавити творчість від диктату зовнішніх чинників, від логіко-граматичного ладу мови У своїй теорії вони спираються на досвід структурного психоаналізу Ж Лакана, який переглянув усталену позицію фрейдистського Супер-Его, «стабільного Его» Карен Хорні, розглядав суб'єкта як зв'язну ланку між реальним, уявленим та символічним, проголошував його децентрованим У такій інтерпретації несвідоме поставало мовою, а бажання — текстом Отже, будь-який суб'єкт проголошувався фікцією (Юлія Кристева), що спричинила «смерть автора», замінивши його «народженням Читача», позбавленого історії, біографії, психології, ототожненого з текстом, який його зумовлює, розчиненого у процесуальності власних дискурсивних практик, в універсальних конкретній культурі Індивід перетворювався у «негативний простір» (Розалінда Краусс), у «випадковий механізм» (М Серра) Деструкція персонажа була найповніше розкрита у праці «Розпорошення характеру в романі» (1986) англійської письменниці та літературознавця Крістин Брук-Роуз, яка, аналізуючи традицію «нового роману» та сучасної «мильної опери», дійшла висновку щодо дефокалізації літературного героя, перетворення його на стандартизоване кліше Незважаючи на тотальну стереотипізацію, суб'єкт висловлення не збігається із «суб'єктом вчорашнього вчинку», не постає цілністю заздалегідь накопиченого досвіду, не буває екстериторіальним щодо власного дискурсу, не існує до мови, яка «вчить нас розуміти людину, а не навпаки» (Р Барт), хоча мовна сфера й невизначена, неоднорідна Але постмодерністи відкидають не всю класичну та постнекласичну традицію, звертаються до міркувань М Гайдеггера, Ж П Сартра про мову як «господино людини» Вони також використовують символи народження і смерті, прита-

манні міфичному мисленню Настанови «С с» позначилися і на проблемі феномену Я, сприйняті за «безумну недостоірність» (Ж Батаї), «непередбачений випадок» (П Клоссовський), зникнення «автономної монади, або его, або індивіда» (Ф Джеймсон), розвинулись у теорію «смерті Бога» (М Фуко, Ж Дельоз та Ф Гваттарі) Постмодерністи заперечували не лише класичну й некласичну культури, а й самих себе Тому у 80-ті ХХ ст Ж Дерріда, а пізніше й М Фуко переглянули проблематику суб'єкта, надаючи йому обмеженої легітимності, намагаючись представити його «нетрадиційним», позбавленим цілісної свідомості, у вигляді фрагментарного «двіде», на чому наполягала Юлія Кристева Настанова на «С с» перетворилася на прагнення «воскресіння суб'єкта», притаманне сучасному after-postmodernism'у

Смисл — див Сенс.

Сміхова культура — специфічне словесне, мичне, поведінкове представлення культури, яке полягає у подоланні заборон, страху, серйозності, виражас життєрадісний настрій, здоров'я, веселощі Розглядаючись як засіб неприйняття абсурду дійсності, С к пов'язана з категорією комічного На думку М Бахтіна («Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя і Ренесансу»), С к закорінена у міфах і ритуалах різних народів, реалізується завдяки ідеї «народного (родового) тіла», надміру плідності й зростання як подолання смерті Йї властиві народний характер, амбівалентність утвердження життєвої енергії і несприйняття офіційних настанов, поспання розкутості з жорстокістю, сміху з насильством, вищих поривів із низькими формами Об'єктом висміювання стають «король дурнів», трикстер, дяк-пивооріз, блазень Засобами С к парадоксально викриваються суперечності, приховані у певному явищі, яке вважалося цілісним, монолітним Найчастіше вона відображена в карнавалах із притаманними їм релятивізацією світу, пафосом оновлення, набувас форми «тротескного реалізму», «тілесного низу», поширюється у жанрах пародії, шаржу, анекдоту, народного театру, наявна в розмовній, згрубілій лексичі Традиційно С к розгортається в обрядових святкових дійствах, має національну та історичну специфіку На соціально-психологічному рівні С к схильна, руйнуючи гальмівні, безживні норми та звичаї, формувати світ, вільний від умовностей, однозначностей, викривати безглуздість буття і людські вади Проте вона поширюється не лише у масовій та ритуальній святковості, а наявна й у повсякденному житті людини, часто набувас індивідуальних характеристик, пов'язана з невимущим, жвавим, дружним спілкуванням Зраки такого представлення С к відносять у діалогів Платона, зокрема у «Федоні», де Сократ жартує зі своїми учнями напередодні страти Життєрадісність передає гомеричний сміх Елементи С к поширювалися у просвітницькому письменстві («Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» Л Стерна) Вони набували яскравого національного колориту у творчості мандрованих дяків, І Котляревського, М Гоголя, Остапа Вишні та інших українських письменників, зокрема сучасних постмодерністів, передусім прихильників карнавальності Однак своєрідність С к може набувати й епатажності, скандальності, засвідчених нігілізмом не лише давньогрецьких кіників, а й новітніх авагардистів (футуристів, дадаїстів,

французьких сюрреалістів). У цьому контексті С. к. схильна до профанації, зразком якої є позиція Ф. Ніцше («Так сказав Заратустра»: «Я наказав людям брати на пшениці їх великих учителів чеснот, їх святих та поетів»), який розвивав традиції чорного гумору. Іноді вихід із такої ситуації вбачали в апологетизованій романтиками іронії, що, за словами Ф. Шлегеля, «підсміється над світом». З. Фройд наголошував, що відчуття смішного виникає внаслідок подолання жартами й дотепами внутрішньої цензури, спричиненої настановами культури, і є швидкою розрядкою психічного напруження. Символісти трактували її як універсальну категорію, структуралисти і пост-структуралисти — як тотальний філософський сміх, протиставлений інтелектуальним рефлексіям про людину, відсутню в сучасному просторі. Проблеми С. к. досліджували М. Бахтін, Ф. Ніцше («Антихристиянин»), А. Бергсон, В. Розанов («Темний вид», «Люди місячного світла»), З. Фройд («Дотепність та її відношення до несвідомого»), М. Фуко («Слова і речі. Археологія гуманітарних наук»), а також Й. Гейзінга, Г. К. Честертон та ін.

Сміховінка — синонім до поняття «анекдот».

«Сміхомёт» — журнал гумору та сатири (Гданськ, 1923—24) українських емігрантів, що містив вірші, фейлетони, шаржі, карикатури, підписані псевдонімами (Пюро, Ікс, Пепе, Іван Грач, Свердлик та ін.).

«Смолюк» — незалежне видавництво, створене О. Зінкевичем (США, 1967). Спеціалізувалося на виданні переважно правозахисної літератури, зокрема журналів «Український вісник», «Кафедра», документів Української Гельсінської групи, самвидаву (твори В. Стуса, Е. Сверстюка, М. Руденка, С. Караванського, М. Осадчого, І. Калинця та ін.), а також М. Хвильового, Лесі Курбаса, Б. Антоненка-Давидовича, Олени Теліги, Ліни Костенко, Ю. Шереха, Г. Костюка, П. Одарченка та ін. З 1992 діє в Україні. 1994 запроваджений конкурс творчої молоді, за підсумками якого друкують дебютні твори молодих авторів за номінаціями «Поезія», «Проза», «Наукові дослідження та есеїстика», «Дитяча література». Лауреатами «С.» були А. Бондар, А. Дністровий, С. Ждан, Маріанна Кіянська, Мар'яна Савка, Р. Скиба, Р. Мельників, Р. Семків та ін. Видано «Розстріляне відродження» Ю. Лавріненка, твори А. Любченка, М. Йогансена, І. Багряного, К. Поліщука, М. Куліша, Остапа Вишні, Олени Теліги й О. Ольжича та ін, чотири томик філософських творів Д. Чижевського тощо.

Сніжинки (англ. *snowflakes*) — поняття на означення жанру зорової поезії, розташування слів у якому нагадує падіння сніжинок. Запроваджене Д. Хігінсом, американським поетом, дослідником історії та теорії візуального мистецтва у світовій літературі. Зразком С. є його вірш «з 1959/60: ліричний текст № 12 (1978)», перекладений М. Сорокою:

чи
я навряд скажу хто вони є
я навряд чи скажу хто вони є
навряд
я

скажу

хто є

вони

хто вони є

вони

хто є

скажу

я

навряд

чи

я навряд чи скажу хто вони є

я навряд скажу хто вони є

чи.

«Сніп. Український новорічник» — альманах (Х., 1841), виданий стараннями О. Корсуна. Крім оригінальних віршів («Писулька до кума», «Блискавка», «Коханка», «Зрада»), поетичних обробок українських повір'їв та перекладів з чеської О. Корсуна, в альманасі надруковано трагедію «Переяславська ніч», вірші та переспіви М. Костомарова (із Дж. Г. Байрона, «Краледворського рукопису»), ліричні пісні М. Петренка («Дивлюсь я на небо та й думку гадаю», «Чого ти, козаче, чого ти, бурлаче» та ін.), сатиричну поему «Вечерниці» П. Кореницького, послання й байки С. та П. Писаревських. Запланований другий випуск альманаху не був виданий.

Сновидіння — яскраві візуальні образи, суб'єктивно пережиті уявлення, що виникають під час «швидкого» сну, сюжет якого в символічній формі відображає основні мотиви та настанови індивіда, фрагменти його душевної діяльності. Мають форму незалежних, спонтанних проявів несвідомого. Переживання та запам'ятовування С. значною мірою залежить від особливостей людини, її емоційного стану перед сном, важливе для психічного захисту, сприяє відновленню пошукової активності, стимулює процеси творчості. На думку К.-Г. Юнга, С., будучи природним явищем, не містять неправди, нічого не спотворюють, виконують роль компенсації. С. можуть відображати бажання індивіда (З. Фройд), інфантильні пориви до влади (А. Адлер), окреслюють не усвідомлені людиною аспекти психічного життя, конфліктних ситуацій. Онірична символіка вимагає суб'єктивного тлумачення, тому що типових ключів декодування не існує. Художня література часто використовує сновидінні образи. Наприклад, Б.-І. Антоніч зазначав, що його поезія є снами самого автора, тому її слід сприймати у відповідному рецептивному аспекті, а не відшукувати асоціації з довкіллям.

Соборність — релігійно-філософська категорія, що є одним із чотирьох атрибутів Церкви, введених до Нікейського «Символу Віри» (325), прийнятих на Другому Вселенському соборі (381) і трактованих як «душа православ'я». У «Слові про Закон та Благодать» митрополит Іларіон тлумачить С. як співвідносну з поняттям «Благодать», апелює до братерства у Христі. Вона присутня у вселенській урочистій радості православного світу з приводу повернення князя Ігоря у «Слово о полку Ігоревім».

Совізджальська література (польс. *sowizdrzalska literatura*) — література сміхової культури, поширена переважно на землях Млодопольщі на межі XVI—XVII ст. Названа за іменем фламандського героя Тіля Уленшпігеля, перейменованого на Совізджалея. Авторами анонімних гумористично-сатиричних творів найчастіше були ченці та бакалаври, які часто вдавалися до гротеску. Характерними для С. л. були пародії на високий стиль релігійних, правничих текстів тощо. До популярних її жанрів належа-

ли рибальтівська комедія, фразка, новела анекдотичного змісту

«Совре́мнік» — петербурзький журнал (1836—66), що успадкував традиції «Літературної газети» Заснований О Пушкіним, очолений П Плетньовим, з 1847 його ідейними натхненниками стали М Некрасов, І Панаєв, В Белінський Прихід М Чернишевського (1854), М Добролюбова (1856) надав виданню нового імпульсу На сторінках видання дедал частіше з'являлися матеріали з української культури та літератури У 40-ві XIX ст у «С» друкувалися видгуки на «Кобзар» Т Шевченка (1840, № 3), його «Тризну» (1844, № 6), «Чигиринський Кобзар і Гаїдамаки» (1844, № 12), а з 1958 публікувалися його вірші без зазначення автора і поеми «Наймичка» у перекладі О Плетцесва, «Гаїдамаки» (переклад П Гаїдебурова) Про Т Шевченка писали І Панаєв («Петербурзьке життя Нотатки Нового поета», 1860, № 7, 11, «Літературні спогади», 1861, № 2), а також О Пипін у рецензії на альманах «Хата» (1860, № 3), М Добролюбов у рецензії на «Кобзар» (1960, № 3), М Чернишевський («Нові періодичні видання», 1961, № 1, «Національна безтактність» 1861, № 7) Журнал було закрито у 1866 після прийняття закону про друк У 1868 замість нього видавали «Современное обозрение» У 1911—15 поновлений за редакцією П Бигова, пізніше — В Трутовського, активним співробітником був М Горький Крим творив російських письменників, у «С» друкувалися переклади з доробку М Коцюбинського, Шолом-Алейхема, Г Веллса, Р Тагора, Б Шоу та ін

Сократічний діалог — специфіка мовлення між двома опонентами коли один із них у пошуках істини перебирає на себе провідну роль, застосовуючи різні риторичні прийоми, зокрема іронічний «приймий повітухи» (маєвтика), іноді порушує принципи еристички С д увібрав досвід давньогрецького філософа Сократа, а також народних карнавальних традицій, видається своєрідною інтелектуальною грою із зміщеними семантичними полями, масками, ефектом упізнавання, власне сократичною іронією тощо Важливими при цьому вважаються настанови синкрези (зіставлення різних поглядів) та анакрези (провокування інших на сплкування) Майстерність оперування С д продемонстрував Григорій Сковорода Поняття, обґрунтоване М Бахтіним

Солда́тська ка́зка, або Жовні́рська ка́зка, — жанр соціально-побутових казок, головним персонажем яких є винахідливий, спритний, дотепний вояк, що має риси трикстера Солдат іноді потрапляє в халепу, противникам здається непрактичним, смішним С к властивий гумор та сатира

Солда́тські пісні — соціально-побутові пісні про долю солдата, які виконуються колективно під час маршу Поширені в російському фольклорі В українській усно-поетичній творчості ім відповдають рекрутські, жовнірські пісні, а на початку та в середині ХХ ст — стрільцькі і повстанські пісні

Солеці́зм (грец *soloikismos*, від назви м Соли, давньогрецької колонії, де погано володіли грецькою мовою) — неправильний мовний зворот, зумовлений порушенням морфологічних чи граматичних норм літературної мови Нині поняття вживають на позначення варваризму, діалектизму, вульгаризму, плеоназму, еналлаги, анаколуфа або недосконалого володіння мо-

вою С є вираз *Скільки часів?* замість нормативного *Котра година?*

Соли́сизм (лат *solus* *єдиний* і *ipse* *сам*) — крайня форма індивідуалізму, за якої єдиною реальністю є свідомість суб'єкта, його Я, а докілья вважається похідним від нього, вторинним С притаманні абсолютизація чуттєвого досвіду, утвердження божественного в окремій особистості Прояви С характерні для романтизму, декадансу, раннього модернізму

Соло́ (італ *solo*, від лат *solus* *єдиний*) — самостійна роль для одного голосу або музичного інструмента, поширена в опері та ін музичних жанрах

Сона́та (італ *sonata*, від лат *sonare* *звучати*) — жанр камерної музики, твір для одного чи двох інструментів, що складається з кількох частин, одна з яких заснована на протиставленні та розвитку двох тем, поданий у різних тональностях За аналогією поняття застосовується на теренах художньої літератури, переважно в лиці Так, Д Луценко видав збірку «Нескінченна соната» (1966), Ольга Слоньовська — «Соната для коханого» (2002)

Соне́т (італ *sonetto*, від лат *sonus* *звук*) — ліричний твір твердої строфічної форми, який складається з чотирнадцяти рядків п'ятистопного або шестистопного ямба (хоч відомо чотиристопні ямби, як-от «Гратовані сонети» І Святичного, тобто сонетино), тобто двох відкритих чи закритих катренів із перехресним римуванням і двох триверсів тернарного римування за основною схемою *abab abab ccd eed*, хоч можливі й інші варіанти *abab abab cde cde тощ* Розвинувся С як тверда строфічна форма у 20-ті ХІІІ ст в Італії із сицилійського народнописанного страмбото, структура однострофної канцони вплинула на становлення його ритмічної будови, яку вперше описав Антоніо да Темпо (1332) *abab abab cdcdcd* Започаткований представниками сицилійської школи Якопо да Лентіно і П'єра делле Вінє як використувували суцільну чотирнадцятирядкову строфу з одинадцятискладовими версами, апробований Франческо да Барберіно, Гуттотом Ареццо С застосовували представники Тосканської школи «нового солодкого стилю» (*dolce stil nuovo*), зокрема Данте Алп'єрі, який увів цю строфічну форму до збірки «Vita nova», та Ф Петрарка — автор понад 300 С, присвячених переважно Лаурі Вони розмежували його на два катрени і два терцети, надали йому класичної форми, що утвердилася у європейській і світовій літературі, представлена у поезії Мікеланджело, Джордано Бруно, Торквато Тассо, Ц Маро («маротичний» С), П Ронсара та ін поетів «Плеяди» у Франції (ХVІ ст), а також В Шекспіра, Дж Донна, Дж Мільтона в Англії (ХVІІ ст) Виокремлені французький (*abba abba ccd eed*) та англійський (*abab cdcd efef gg*), запроваджений Г Х Саррі, типи римування С І Качуровський визначив три канонічні різновиди С класичний (італо-французький), німецько-російський та шекспірівський (англійський) Класичний сформований у силабічній системі віршування, наступний катрен у ньому повторює римування попереднього, терцети мають своє римування, хоч можуть вживатися й рими катренів Німецько-російський та англійський розвинулись у межах силабо-тонки, англійський відрізнявся лише застосуванням трьох катренів та прикінцевого дистиха Переважно у С використовують п'ятистопний чи шестистопний ямб (англійська, ні-

мецька, голландська, шведська, українська, російська, білоруська поези), інколи — одинадцятискладник (італійський), дванадцяти-, рідше десятискладник, тобто переважно александрийський вірш (французький), тринадцятискладник (польський) У добу класицизму С не застосовували, хоч Н Буало й твердив, що «Сонет довершений варт цілої поеми» Інтерес до жанру з'являється за доби романтизму, до нього звертаються «парнасці» (Ж М де Ередя, Ш Леконт де Ліль) та символісти Спробу запровадити С в українську літературу здійснив Мелетій Смотрицький, який у «Треносі» (1610) навів свої переклади латинською і польською мовами одного з антиваканських сонетів Ф Петрарки Перш С в українській поези з'явилися у 1830 у червневому числі «Вестника Европы» під назвою «Два сонета малороссийские» (переробка вірша Сафо, здійснена О Шпигоцьким, та його переклад поези «До Лаури» А Міцкевича) Твори цієї строфічної форми представлені в доробку Маркіяна Шашкевича («До***», «Сумрак вечірній»), А Мелінського («Бандура»), М Устияновича («Побратимові в день імени его»), Ю Федьковича («До руського боянства», «В церкви»), Б Грінченка (цикл «Весняні сонети»), Лесі Українки («Сім струн», «Сонети», «Кримські спогади», «Дихання в пустині»), Уляни Кравченко (цикли «Мені не жаль», «Замного»), М Чернявського (цикл «Донецькі сонети») та ін Найповніше можливості С розкриті у творчості І Франка («Тюремні сонети», «Вольні сонети») С став звичним у версифікаційній практиці українських поетів ХХ ст (П Тичина, М Зеров, М Рильський, П Филипович, М Драй-Хмара, Ю Клен, Б-І Антонич, Є Маланюк, М Орест, С Крижанівський, А Малишко, Д Павличко та ін) Їх С написані переважно шестистопним ямбом, іноді хореем Трапляються рідкісні випадки силабічного С, який застосував «молодомузівець» М Кічура С спонукає до дисциплінування поетичного мовлення кожна з чотирьох його частин (два чотириверси і два триверси) має бути синтаксично викінченою, рими — точними і дзвінками, рекомендується регулярне парокситонно-окситонне римування, уникнення повторень у віршовому тексті одних і тих самих слів (крім службових або вмотивованих сюжетом та анафор), останнє слово твору вважається ключовим Значний внесок в осмислення теорії С зробив Й-Р Бехер («Філософія сонета, або Мала настанова із сонета»), вважаючи його «найдіалектичнішим художнім різновидом», наголошував на його драматургійності, адже перший вірш містить тезу, другий — антитезу, а триверси — синтез, так званий «сонетний замок», що завершується переважно чотирнадцятим рядком Така побудова утворює строгу композиційно-тематичну єдність, у якій перший катрен виконує функцію експозиції, другий присвячений розвитку дії, перший терцет завершує тему, а другий — весь С, що сприймається як ліричний жанр із напруженою композицією Часто сьомий і восьмий верси протиставляються початковим та фінальним віршовим рядкам, витворюючи враження контрапункту Специфіки жанру надав І Франко, використовуючи нехарактерні для українського С італійські двоскладові клаузули

Голубчики, українські поети, а
 Невже вас досі нікому навчити, б
 Що не досить сяких-таких зліпити в
 Рядків штирнадцять, і вже й є сонети? а

П'ятистопний ямб, мов з міді литий, в
 Два з чотирьох, два з трьох рядків куплети, а
 Пов'язані в дзвінки рифмові сплети, а
 Лиш те ім'ям сонета слід хрестити, б

Тій формі й зміст най буде відповідний, с
 Конфлікт чуття, природи блиск погідний с
 В двох перших строфах ядро розвергаєсь d

Страсть, буря, гнів, мов хмара піднімаєсь, d
 Мутить блиск, гризно мечесь, рве окови, e
 Та при кінці слива в гармонію любови e

Внутрішня гнучкість сонетної форми спонукає до постійного оновлення канону Зокрема, В Шекспір застосував три чотириверси і дистих Крім видозмін класичного С, існують також неканонічні форми С, або «вільні» Вони відрізняються від канонічних своєрідними ритміко-інтонаційними елементами, зміною типу рим, кількості стоп, версів, тому називаються сонетодами, наприклад «П Г Тичина» М Зерова Виокремлюють хвостаті С (два катрени і три терцети «Іванові Котляревському на двохсолітті» С Крижанівського), С із кодою (тобто з додатковим п'ятнадцятим рядком), перевернуті сонети, що починаються двома триверсами (два терцети і два катрени — вірш Ш Бодлера, П Верлена), суцільні С — побудовані на двох римах, безголові С, що мають один чотириверс і два триверси, подвійні, рамкові, кострубаті, кульгаві, в яких останні рядки чотириверсів усичені, комбіновані, напівсонети — один чотириверс і один триверс тощо Трапляються свідомо деструктивні сонети Особливо складною формою є вінок сонетів, ухвалений академією «Аркадія» (XV—XVI ст) Він складається з п'ятнадцяти С, останній з яких (магістрал) побудований з перших рядків попередніх чотирнадцяти С Така віршова форма наявна у доробку М Жука, А Казки, В Бобинського, М Терещенка, О Ведмицького, Л Мосендза, М Терещенка, Б Кравцева, Тамари Коломєць, М Вінграновського, Б Нечерди, В Демківа, І Калінця, І Іова, Ю Бедрика, Маріанни Кіановської та ін Відомий також «Королівський вінок сонетів» Ю Назаренка Сучасні поети, експериментуючи, намагаються розширити можливості С, застосовують білий вірш

Старенька рима у паркані вірша
 Прибита, мов штахетина гнила,
 Займає місце Як байдужим оком
 Сквознеш по ній, то скажеш «Все гаразд!»

Та тільки потривожи її рукою,
 Переконаєшся попорубай сам,
 Чи міцно думки цвях сидить у слові —
 І вже гуде в поезії дріра!

Але ще гірше, як іржаву мисль
 Вганяють молотком у дошку рими,
 Що зм'якла від гниття й приймає ржу!

Навіщо майструвати загорожі,
 Коли вони дірками верещать,
 Під'юджують невинних до злочинства?

(Д Павличко)

Значно раніше таку форму вжив І Франко, перекладаючи поезію Ч Анжольєри С найбільш поширені в медитативній ліриці, наявні і в інших жанрових формах, зокрема в пейзажній ліриці (цикли «Крим» та «Київ» М Зерова) Їх можна групувати в цикли «33 сонети, написані потай» Ж Кассу, «Дванадцять сонетів»

тив Роберту Незвалу» В Незвала, «Римські сонети» Л Полтави, «Волинські сонети» О Стефановича тощо Трапляються С з ускладненою формою у вигляді акровіршів (А Мойсєнко), буриме відповедей на рими попереднього твору, навіть візуальної поезії на зразок «Порожнього сонета», написаного російським поетом Л Аронзоном у вигляді багаторядкового квадрата Різновиди неканонічного С вміщені в антології «Книга 1001 сонета», де зафіксовані різні випадки вживання цієї строгої строфічної форми у вигляді центону, макаронічного твору Л Гонґори-і-Арготе, чотирнадцятьох трискладових слів М Мачадо, без дієслів, тавтограматичного, ліпограматичного, палиндромного, абecedарного різновидів тощо Найцікавіші приклади світового та українського С зафіксовані в антологіях «Український сонет» (1976), «Світлий сонет» (1983), розглянуті у науковій студії О Мороза («Етюди про сонет», 1973), в кандидатській дисертації М Сіробаби («Жанрово-строфічні модифікації українського сонета», 2000)

Сонет з обрамленням (*ital sonetto, від lat sonus зву́к*) — неканонічний сонет (сонетоїд), у якому два терцети обрамлені двома катренами, або навпаки Приклад такого твору — декларативний вірш «XIX століттю» польського поета К Пшерви-Тетмайєра (1865—1940) у перекладі В Гуцаленка

Вперед через розбурханість людського виру!
Вперед через розбиті звалища колон!
Вперед через прокляття воєн бастион,
У світлу тишу слави і святого миру!

Вперед крізь голод, ситість, злидні, скарбів пил!
Вперед через життя і смерть, розкоші й муки!
Вперед через гуманності всесвітні звуки!

Не існувати — не можемо! Тож натужмо волю,
Із пазурів нещастя вирвись щастя й долю!
Миць духу проти злих, сліпих фатальних сил!

Вперед! Бо краще пілом пасти із величчям,
Ніж повзати по землі! Лийте кров свою в сто рік
У битви за життя, аніж майбутній втік
Епоси нашій мав би плюнути в обличчя

Сонет з одним катреном (*ital sonetto, від lat sonus зву́к*) — див **Безголівий сонет**.

Сонет зі зміщенням двовіршем (*ital sonetto, від lat sonus зву́к*) — неканонічний сонет (сонетоїд) шекспірівської форми, у якому між катренами вживається двовірш, як у творі «Сонет Коперника на спогад про Італію» польського поета С (Свена) Чахоровського в перекладі Д Павличка

Челліні пам'ятки каррарська піста
і Via Appia в рядах суворих пшій
і Данте з золота наковані терцини
і летаргічний сон камінних статуй стан

у келихах вино в якому сонце стигне
на поверхх мадонні і квітв маєстат
із фресок на юрбу в побожності безцінній
невинні погляди голсіньких дівчат

вже Фромбург у снігу Микола сам на вежі
стиль італійського сонета він мережить

де під колонами покривлені як вивих
потвори кам'яні збираються вночі
де чорний кипарис виспує плачі
там мармури поган в обіймах зір пестливих

Сонет із кбдою (*ital sonetto, від lat sonus зву́к, ital coda хвіст, кінцець*) — неканонічний сонет з одним або кількома зайвими рядками, тобто «хвостом» Започаткований в Італії, поширився в європейських літературах, коли до основного сонета додано варіант ритурнелі Короткий віршовий рядок риммується з чотирнадцятим основним сонета, а два довгі — між собою До такої форми неканонічного сонета зверталися П Филипович, І Качуровський, С Крижанівський, Емма Андєвська та ін Приклад С і к — вірш «Оснь» французького поета А Самєна (1858—1900) в перекладі М Терещенка

Ходою тихою простежем по стежках,
Давно знайомих нам, собака йде за нами,
Кривавить оснь гай погаслими огнями,
На обрії жнки у траурних вбраннях

Мов у тюремних тих мурованих дворах,
Повітря тихе тут, печальне до нестями,
Кружляє жовтий лист під голими гілками,
Мов спогади у стомлених серцях

Мовчання тут Сердечні ніжні мрії,
Погасли між блукань і сповнені надії,
Вернутись прагнуть знов до давнього життя

Та цей вечірній гай такого повен суму,
Що зморена душа, занурена в задуму,
Під небом мовчазним, що гасить почуття,

не в силі говорити, мов мертве те дитя

Сонет на дві рими (*ital sonetto, від lat sonus зву́к*) — неканонічний сонет, у якому віршові рядки катренів і терцетів мають дві рими, наприклад «Весна-володарка» С Крижанівського

Коли весна іде, мов наречена,
У білому й зеленому вбранні,
Вона усім нам обцяє ще на
Обличчя наш ляжуть промені,
Коли ніким немовби ненавчена,
Вона кожнню учить нас в ці дні,
Я бачу суть життя весна зелена —
Надія на рожевому човні

А смерть? Яка б, здавалося, учена,
А їй немає ходу навесні
— Йди геть, асензаторко шалена!

Любов, володарка на білому коні,
Надія, общянка нескінченна,
І щастя — три посестри чарівні!

Сонет питань і відповідей (*ital sonetto, від lat sonus зву́к*) — різновид поетичної гри, поєднання двох сонетів різних авторів, другий з яких є відповиддю на перший, в обох творах мають бути використані ті самі рими

Сонет-акровірш (*ital sonetto, від lat sonus, зву́к, грец astro звинчаний, крайній, lat versus мн-ня, риска, рядок вірша*) — поєднання сонетної форми з акровіршем, коли початкові літери кожного віршового рядка утворюють певну назву До такого віршування звертався А Казка, зокрема у вірш «Буря» Див **Акровірш**.

Сонет-байка (*ital sonetto, від lat sonus зву́к*) — повчально-гумористичний або сатиричний твір з алегоричним змістом у строфічній формі сонета, наприклад «Дуб і Лозина» А Косматенка

«Йде буря з заходу. Ти бачиш, Дубе?
Все небо хмарами вкрива!
Як хоч собі, а я не хочу згуби, —
Я буду гнутись і лишусь жива».

«Я ж Дуб, а не Лозина й не Трава.
Я гідно стріну силу дику й грубу,
Я буду захищати Тополю любові,
Допоки буде ціла голова!»

«Даремно! Пережди до безгоміння —
Скалічить буря ж всі твої гілки,
А то ще й вирве геть з корінням...»

«Хай так. На дрова я згоджусь-таки
І грітиму людей в час хуртовиння.
Бо з тих, хто гнуться, — роблять лиш різки!»

Сонет-діалог (лат. *sonetto*, від лат. *sonus*: звук, і грец. *dialogos*: бесіда, розмова) — сонет у вигляді напруженого діалогу між різними ліричними персонажами, відповіді на сонет іншого чи полеміки між ними. Наприклад, польський поет Б. Дроздовський написав кілька таких творів («Кали в анналах втраченого часу...», «Рядки, що я був написав, — омана...», «Я зраджую тебе в коханні, мила...») за мотивами сонетів 106, 115, 152 В. Шекспіра, вдаючись до діалогу з попередником. М. Рильський («О, хто сказав, що не людина ти?») полемізував з І. Франком («Хто смів сказати, що не богиня ти?») з приводу трактування образу Сікстинської мадонни. Прикладом С.-д. є «Розмова з рецензентом» С. Крижанівського:

Він

Ей, схаменись, прийми оці докори!
Як лис у фарбу, вліз ти в моду вмент!
І час твої химери знищить віцент,
Бо що твоя новація говорить?

Я

Ти пам'ятаєш? Літній чи студент,
А семпер тіро завжди той, хто творить,
Їздець в незнане, де уява зорить,
А ти товчеш — пощо експеримент?!

Він

Ти став на точку зору технократів,
Смак до краси ти загубив еси,
Емоції багатий світ розтратив...

Я

Ні, я розвідую нові світи краси,
Де обнялись природа і наука,
Ти ж прив'язав поезію до бука!

Сонетеса (лат. *sonus*: звук) — хвостатий сонет сатиричного чи бурлескного характеру, як-от вірш «Лотовим донькам» Порфирія Горотака (псевдонім Юрія Клена й Леоніда Мосендза), що був пародією на однойменний сонет із кодою П. Филиповича та його ранній російськомовний вірш «Дочери Лота».

Сонетіно (лат. *sonus*: звук) — сонет із коротшим від канонічного чотирисопним ямбом, що відповідає італійському дев'ятискладнику. В українській поезії до такої форми зверталися І. Світличний («Гратовані сонети»), І. Калинець (вінок сонетів «Скорохода») та ін. Приклад С. з доробку І. Світличного:

Гвардійські виправки ідеї.

Парад римованих думок.

Стопа в стопу, рядок в рядок

Карбують ямби і хорей

Свій церемоніальний крок.
Слова — на вишкіл! У каре їх!
В катрен свавільні емпірей
Розкучерявлених бакі!

Екстази — в ритм! Натхнення — в цикли!
Під метр розхлябаних, незвиклих
Рубати твердо, як в строю,

Командний ритм, статутний розмір.

А за ліричний відступ — розстріл,

Як підлим зрадникам в бою.

Трапляються випадки С. із меншою кількістю складів, стиснуті до меж брахіколона, як у віршованій практиці Б.-І. Антонича.

Сонетії (лат. *sonus*: звук) — сонетоїд, запропонований І. Лучуком («Тридцять три сонетії», 1998) варіант сонета із збереженою канонічною формою, але з порушеним, динамічним, розкутим сюжетом, часто без тези, антитези та висновку, як-от «Сонетій»:

Сон тети тоне там за темним ставом.

Сонети стогнуть вам задармо, марно.

Совіти стягнуть нам ремінник карно.

Селера пахне трохи ніби лавром.

Себе самого сам я своїм правом

Скрищу, спалю, змету. Це гарно.

Сердець літа великий гурт попарно

Та навсібіч вони чкурнуть небавом.

Забава бавить бабаба рада.

Халупа лупить дахом раптом.

Погода годить деколи городам.

Насправді рада нам — порада чи парада?

Та що це я заходжусь над сатрапом.

Голубчики, найкраще — це погорда.

«Сонетний замбк» — висновок у останньому віршовому рядку сонета, наприкінці другого терцета, в якому розв'язується суперечність, конфліктна ситуація, окреслена у попередніх частинах такого твору.

Сонетбід (лат. *sonus*: звук) — ілюзорний сонет з чотирнадцяти рядків, в якому не дотримано всіх правил побудови цієї строгої строфічної форми. Катрени у С. можуть мати різні рими, рядки у творі — різний розмір, як у книзі «Catalepton» М. Зерова у поезії «Філянський»:

Скажіть мені, хто він: поет? анальфабет?..

Поети... критики — усі різноголосять...

Один вигукує: «Гімнограф і естет!»

А другий голос навпроти підносить:

«Коли на Суд Страшний постане всяка Плоть,
Хай віршників йому не згадує Господь,
Щоб не погнав його з свого патріархату
На муку мучну, на довічну страту!»

І от читаю я прославлені пісні,

Високу «Лірику» і строгий «Календарій»,

Там справжня краса, а тут же, з нею в парі, —
Лиха граматика і молитви пісні...

І як вражає все подвоєним букетом,

Як тут сплелись поет з анальфабетом!

«Сбнечко» — двотижневик (1936—37) для дітей, згодом місячник (1938—39), який виходив у Рівному за редакцією Л. Іщука, А. Вівчарука, Д. Ковпаненка. У «С.» друкувалися твори для дітей І. Франка («Синій Лис»), Панаса Мирного («Морозенко»), Б. Леп-

кого («На Святий Вечір», «Нова радість стала, що на небі хвала»), а також Л Глбова, С Руданського, Б Гринченка, О Олеса, Г Чупринки, М Жука, А Крушельницького, Ю Клиногова та ін

«Сонцецвіт» — літературно-мистецьке товариство (Тарнів, 1920—22), утворене українськими емігрантами за ініціативою М Обідного До нього увійшли Ю Липа, Наталя Лівчицька-Холодна, П Тенянка, М Ковальський, Б Лисянський, Є Іваненко, малярі П Ковтун, П Холодний (молодший) Вони організували кілька літературних імпрез, як-от ювілейний вечір на честь Данте Аліґ'єрі, вечори, присвячені творчості М Вороного, 35-річчю творчості В Самійленка тощо, видали альманах «С»

Сбратха — віршова форма середньовічної індійської поезії мовою гнді, гуджараті, римований двовірш, кожен верс якого складається із 24 складників мори, перший і третій півверси мають по одинадцять мор, другий і четвертий — по тринадцять До цієї форми зверталися Сурдас, Тулсидас та ін поети

Соріт (грец. *sōritēs* — *нагороджений*) — різновид силогізму, в якому подано тільки останній висновок, проведений через низку засновків Інш, проміжні, засновки не сформульовані, їх мають на увазі

«41°», або «Компанія 41°», «Університет 41°», — угруповання російських кубофутуристів (Тифліс, 1917—20), до якого належали поети І Зданевич, О Кручоних, І Терент'єв, М Чернявський, художник К Зданевич, що називали себе «Синдикатом футуристів» Вони надавали першорядного значення «самовитому слову», збиралися в літературно-музичному кабаре, у підвалі будинку Зданевичів, відомому як «Фантастичний кабачок», де читали лекції про «ліве» мистецтво, тут часто виступала актриса театру мініатюр Софія Мельникова, якій було присвячено альманах «Софія Яківні Мельниковій — фантастична корчма» (1919) До них приєдналися не лише російські авангардисти (Т Вечорка, В Каменський, Ю Деген та ін), а й представники грузинського об'єднання «Блакитні роги» (Г Робакідзе, Т Табідзе, П Яшвілі та ін) Угруповання видало понад десять книг Творчості його представників були притаманні й сюрреалістичні ознаки, тому А Жермен називав «41°» «російським сюрдадаїзмом» У доробку його прихильників помітна еволюція від зауму та словотворчості до смислу, несвідомого з елементами автоматичного письма

Сороміцькі пісні — різновид українських народних пісень на еротичну тематику Їм властиві ефемічність, багатозначні грайливі натяки, весела розкутість С п привертала увагу фольклористів та письменників, проте лише незначну частину зібраних ними творів було опубліковано П Чубинський видав семитомні «Праці етнографічно-статистичної комісії в Південно-Західний край», Хв Вовк — «Український фольклор Сороміцькі звичаї, казки, пісні, приказки, загадки і лайки» (1898), І Франко присвятив С п роздл у «Студіях над українськими народними піснями» (1907—12), В Гнатюк опублікував тритомні «Коломаївки» (1905—07) Більшість записів З Доленги-Ходаковського, М Максимовича, П Лукашевича, М Гоголя, Т Шевченка тривалий час залишались у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки ім В Вернадського, у Відділі рукописів Інституту літератури ім Т Шевченка НАН України, оскільки вважалося,

що в таких відвертих текстах порушені етичні норми Зокрема, О Дей наклав на них обмеження, видаючи «Українські народні пісні у записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся)» Лише незначна частина С п була надрукована у збірнику «Бандурка» (2001) в упорядкуванні М Сулими На думку Хв Вовка, С п мають «високу культурно-історичну вагу», є невід'ємним складником ментальності народу Поетизм, символіка С п дослідив М Дикарев у «Знадобах до української народної ботаніки» Їх переважно співали на весіллях, передусім під час перевиї (двотомні «Весільні пісні», 1982), коли дорослі родичі нареченої після першої шлюбної ночі приходили на частування до молодих С п притаманна метафоризована, символізована мова, в якій зрідка трапляється ненормативна лексика Інколи письменники вводили С п до своїх творів (пісня «Що ти маєш під намистом» у повісті М Гоголя «Ніч перед Різдом») або розбудовували навколо них новий текст («У перетику ходила» Т Шевченка) Приклад С п «Бандурка» у записі І Франка

Ой там за Дніпром, там за водою
Стояла дівчина з бандуркою своєю
Ой їжав козак да з України,
Надїбав дівчину з чорними гочима
«Бог помагай, Бог, дівчино, та як же ся маєш?
Дай же ми заграти, бо бандурку маєш»
«А в мене бандурка велми красная,
Чорная, як жук, жук та й влюсяная»
«Дай же ми, дівчино, на бандурку грати,
Маю слухний палец перебирати»
Дівчина ему та дозволила,
Бандурку дала, очи закрила
Ох як узял козак на бандурку грати,
Стала ся дівчина велми сміяти
«Ой цит, дівчино, прошу, прошу, мовчи же,
Перед маткою ніч не кажи же»
«Ой рада є би я та й не казати,
Может ся паніматка сама здогадати»
«Ой цит, козаче, ох біда ж мєні,
Сказив єс бандурку, не забуду тебе».
«Я єще молод та й не женився,
На бандурку грати рад би-м навчився
Буд же ти, дівчино, на тоє здорова,
Тільки ти за мене та й проси Бога»

Сбртес (*lat. sors, sortis. частина, різновид*) — давньоримські обрядово-релігійні тексти різних ворожін та афористичних сакральних висловлень, які були написані прозою або трохеїчним чи анапестичним віршем на лезоподібних бронзових палицях чи плитах.

Сортілегія (*lat. sortilegus. пророслий*) — ворожіння, поширене у Давньому Римі та середньовіччі, пізніше — різновид народної творчості, текст якого утворений питанням та кількома варіантами відповідей

Сосоль (*жит сляшо, букв мале вчення*) — термін корейського літературознавства на позначення жанру повістей XVII—XIX ст Вважається скороченням назви «давня повість» (юде сосоль) або «повість, записана корейським письмом» (хунмун сосоль), до якої не входять наративи, створені офіційною китаїзованою мовою ханмун С з'явилися після антияпонської Імджинської війни (1592—98), поширювалися у вигляді ксилографій та рукописів серед жінок, торговців, особливого розквіту набули у XVIII ст Зде-

більшого С були анонімними, однак відомі й деякі їх автори Хо Гюн («Повість про Гон Гіль Дона»), Кім Ман Чжун («Мандри пани Са південними землями») та ін Збереглися до 250 творів цього жанру, в яких віднаходять інтертекстуальні сліди міфів, легенд, притч, китайських романів, синкретизм конфуціанства та буддизму Поди у С розвивалися стрімко, однолінійно, з занизуванням несподіваних епізодів, завершувалися *happy end*'ом завдяки втручанню у конфліктну ситуацію мудрого державця Героями С були благородний освічений юнак, цнотлива дівчина, хоробрий вояк та ін Оповідь, який переудав пролог, велася від імені наратора, що перемежував прозові фрагменти з віршовими Твори називали за іменем головного героя, поєднаним із поняттям «розповідь» (чон) або «нотатки» (кі, або нок) У XIX ст серед персонажів С з'являються представники простоліду За змістом С поділяються на вояцькі, фантастичні, соціально-утопічні, родинно-побутові, ліричні повісті Найпопулярнішими С вважають «Легенду про золотий дзвоник», «Повість про Гін Бу», «Історію про вірність Чхун Гян», «Повість про Сім Чхон», «Повість про чиновника Пе», сатиричні «Оповідь про фазана», «Повість про зайця» тощо

Сотадей (грец *sotateion*) — верс, започаткований Сотадеєм Маронейським (III ст до н е), що має форму брахикатаlecticного триметра зі спадним юніком за схемою — — 00/— — 00/— — 00/— — Застосовувався у паліндромах

Соті (франц *soties*, від *sot дурень*) — жанр середньовічної французької комедійно-сатиричної драматургії у Франції (XV—XVI ст), який постав із карнавальної традиції свята дурнів та священної пародії П'єси С переважно мали громадсько-політичний зміст, персонажі під масками блазнів в них викривали абсурдні явища дійсності, розігрувалися перед містерією С були близькими до віршованого фарсу, але виділялися від нього гострою сатиричністю Відомими авторами жанру вважалися П'єр Гренгуар («Гра про князя дурнів та дурепу-мату»), Андре де ла Віль, Жан Буше та ін Пізніше А Жид назвав С кілька своїх прозових творів

Софізм (грец *sophisma судження, придумане розумно, хитро*) — див **Софісти**.

Софісти (грец *sophistes розумна людина*) — у Давній Греції — винахідлива людина Спочатку С називали сім легендарних мудреців, склад яких змінювався, але постійними серед них були Фалес, Соломон, Пісістрат (VI ст до н е) З другої половини V ст до н е так називали платних вчителів філософії та мистецтва, засновників раціоналістичного скептицизму, апологетів антропоморфізму, які вважали, що «людина — мірило всіх речей» Протагора, Горгія, Гипсія, Продика Вони прагнули навчити мислити і говорити, використовуючи набутки риторики, досліджували закони мислення, лінгвістики, логіки, стилістики, перетворили етичне нарідича на загальногрецьке, витиснувши юнійське У II—V ст С називали спеціально навчених ораторів, орієнтованих на давньогрецьке красномовство, зокрема на традицію аттицизму та азіанізму, на досвід Діона Хрестома, авторів та поширювачів публічних промов — декламаций Навіть Платонів Сократ, висміяний за велемовність Аристотеля («Хмари»), мав учителя-С Продика із Кеоса («Менон», «Кратил») Аристотель цдував гострі сати-

рично-педагогічні вистави античних мудреців Особливо популярними були твори представників другої софістики, пов'язаної з еллінським відродженням Елія Аристіда, Максима Тирського, Грода Аттика Цей напрям започаткований у малоазійських містах (Смірна, Ефес), мав два етапи еволюції (II ст — середина III ст і до початку IV ст), що розвинулися у пізню софістику V ст Фемістій, Лібаній та ін Поряд з урочистими промовамі (Аристід, Лібаній) поширювалися й малі ораторські форми, як-от інтерсемотичні описи статуй чи картин (Калістрат, Алкіфрон) Із діяльністю С пов'язані всі пізнаючі жанри диалог (Лукіан), роман (Ахилл Татій, Геліодор), історіографія (Діон Кассій) тощо Іх традиція позначилась і на християнській візантійській літературі Завдяки вмілому використанню тропів та риторичних фігур С вважалися майстрами мовлення Вони завжди формували хибний умовивід, подібний до істинного Отже, хибні засновки вживалися як істинні, а висновок робився із порушенням правил умовиводу Нині С називають тих, хто зловживає такими прийомами у своїх міркуваннях, схильний до заплутаних тверджень, до формально правильних умовиводів з метою маніпулювання свідомістю людей

Софіт (італ *soffitto стеля*) — частина декорації на сцені, що зображує небо чи стелю, прилад, який складається зі світильників розсіяного світла, використовується для освітлення певного акту чи дійової особи

Соц-арт (лат *socialis товариський, громадський, art мистецтво*) — течія радянського мистецтва 60—70-х ХХ ст, представники якої, використовуючи традиції авангардизму, епатували найуживаніші топіси «соцреалізму» за допомогою прийомів іронії, сарказму, пародії

Соціалізація (лат *socialis суспільний*) — відтворення процесу формування особистості персонажа на основі засвоєння ним норм культури та соціальних цінностей С зумовлена впливом спільноти на психіку персонажа, спонукає до рефлексії, за якими індивід трактується не лише як об'єкт зовнішнього впливу, а і як суб'єкт активної діяльності, що виявляє свою соціальну сутність Проблема С героя домінує у реалізмі, однак притаманна й іншим стиліovým тенденціям

Соціально критика (англ *sociocriticism, франц. sociocritique, від лат socialis товариський, громадський, і kritikē здатність розрізняти*) — позитивістська або ідеологізована критика, що розглядає літературні твори з позахудожніх позицій, нехтуючи їх мистецькою специфікою, вбачає в них відображення соціальних процесів, життя суспільства, політичних конфліктів, дидактичних настанов

Соціально психологія (лат *socialis товариський, громадський, грец psyche душа, logos слово, вчення*) — галузь психології, яка вивчає закономірності емоційних переживань, поведінки, діяльності людей, зумовлені їх залученням до соціальних груп, а також психологічні характеристики колективів Вона, постаючи як окрема дисципліна, є предметом вивчення філософії, антропології, етнології, етнографії, кримінології, мовознавства тощо У XIX ст сформувалися такі її течії, як психологія народів (М Ляца-рус, Г Штайнталь, В Вундт), психологія мас (С Стгеле, Г Лебон), інстинктів соціальної поведінки У Макдугалла, який разом з Е Россом вважається засновником

С. п. (1908). У С. п. акцентували на дослідженні малих соціальних груп, що зумовило недооцінювання теоретичних аспектів науки, нехтування соціальним контекстом. С. п. спрямована на висвітлення закономірностей спілкування та взаємодії індивідів, зокрема міжособистісних стосунків, на з'ясування психологічних характеристик макро- (громадські інтереси, настрої, упередження, моди, смаки, чутки тощо) і мікросередовищ (психологічна сумісність чи несумісність індивідів, стосунки між лідером та підлеглими, типи групової згуртованості, груповий клімат тощо.), на розкриття психологіч суб'єкта з притаманними йому соціальними настановами, проблемами соціалізації, комфортності, самооцінки, стану фрустрації тощо. Ці питання розглядаються в межах діяльності, актуальними є соціально-психологічні явища у конкретних колективах, що тлумачаться як мірило суспільних відносин. Досвід С. п. дає змогу осмислити внутрішні закономірності розвитку літературних шкіл, груп, угруповань, спілок, організацій.

Соціально замовлення (*lat. socialis: товариський, громадський*) — у соціологічному літературознавстві — відповідність твору письменника панівній ідеології, груповою очікуванню. Поняття запровадили теоретики ЛЕФу О. Брік, Б. Арватов та ін. С. з. вважалось теоретичною основою творчості російських футуристів, обґрунтовувало вимоги «служіння класу», що ставилися перед письменниками, яким висували теми та проблематику творів. Літературу С. з. трактували звільгаризовано, як механічні стосунки «замовника» та «виконавця», а творчий процес вважався виробництвом «речі», або, як наголошували В. Маяковський та О. Брік (Так званий «формальний метод». — Леф. — 1923. — № 1), «Ми не жерці-творці, а майстри-виконавці соціального замовлення». Заперечення пізнавальної функції літератури зумовлювало увагу до «факту», «документа», протиставлення жанрів журналістики традиційному роману. Крім того, С. з. передбачає орієнтацію письменника на невироблені смаки читачів і свідоме конструювання твору на догоду їм, використання поширених ідеологічних штампів задля досягнення популярності всупереч власним художнім поглядам, написання творів до певних дат, свят. Зразком С. з. є «Пісня про Сталіна», написана М. Рильським разом із композитором Л. Ревуцьким. Проблеми С. з. відомі здавна. Якщо служіння певній ідеї чи суспільним (національним) інтересам перетворюється на повинність, то воно вимагає жертвування талантом; І. Франко застерігав від згубності абсолютизованого С. з. для митця (вірш «Опівніч. Глухо. Зимно»); проти такої тенденції виступала Леся Українка в драмі «У пущі», її не сприймали прихильники «мистецтва для мистецтва».

Соціальний портрет (*lat. socialis: товариський, громадський і франц. portrait: зображення людини на світлинці або на полотні*) — різновид нарисів, поширених у публіцистиці, у ньому персонаж у типових обставинах зображений не за принципом типізації, а як втілення індивідуальних ознак непересічної постаті й громадського діяча, майстра своєї справи. При цьому персонаж, будучи прямим відтворенням свого прототипу, видається носієм визначальних соціальних та національних тенденцій, представником широкого загалу. Вдаючись до С. п., письменник або журналіст іноді оперує фактами й цифрами, вико-

ристовує власні спостереження, свідчення сучасників, наукові дослідження тощо. Зразками С. п. можна вважати нариси «На шляху до Великої України» (про М. Грушевського), «Дмитро Донцов і Микола Хвильовий, 1923—1933», «Подвійний подвиг Левка Лук'яненка» відомого публіциста Р. Рахманного, який ставив перед собою мету «не судити, а зрозуміти» мотиви діяльності історичних осіб.

Соціальний текст (*lat. socialis: товариський, громадський і textum: тканина, зв'язок, будова*) — розширення меж інтертекстуальності літературного тексту в контексті загальнокультурного, історичного, політично-економічного дискурсів, на чому наполягав ще М. Фуко. Визначальне для американських лівих деконструктивістів, згуртованих довкола мічиганського журналу «Соціальний текст». Їхній представник Д. Бренкман («Деконструкція та соціальний текст», 1979) критикував Ельську школу за «вузьке» розуміння соціально зумовлених реалій; невідповідність між означником та означуваним деконструктивісти тлумачили в аспекті лаканівських психоаналітичних уявлень як лінгвістичне пригальмовування, зумовлене своєрідністю людської природи, основою якої є фантазми. Прагнути зберегти мовні зв'язки із суспільством, дослідник поділяв уявлення про фікційність та риторичність письма, яке ніби спонукає письменство до критики громадського та політичного ладу. М. Р'ян («Марксизм та деконструктивізм», 1982) намагався пов'язати поняття текстуральності й інтертекстуальності з теорією С. т., наголошував на взаємозв'язку всіх об'єктів та концепцій, на такому самому реальному бутті ідеї, як і предметів довкілля. Ф. Джеймсон не сприймав історію за текст чи оповідь, вважав, що вона може бути присутньою у політичному несвідомому. Попри спроби уникнути емпіризму та вульгарного матеріалізму, американські деконструктивісти близькі до соціальної критики, яка вважала письменство залежним від позахудожніх чинників, не визнавала його іманентної сутності.

Соціальність (*lat. socialis: товариський, громадський*) — характеристика суспільних, громадських фактів, явищ, подій. Визначає семантику поняття «історія», «історія письменства», «культура» тощо, відображає взаємозумовленість індивідуального, «атомарного» буття та соціальних, надіндивідуальних структур. Поєднання приватних і громадських форм існування спричинює амбівалентність соціальної свідомості, вираженої через власне соціальне, опосередковано колективне пізнання та гуманітарне, безпосередньо особистісне, притаманне літературознавству, історії літератури. С. поставала або зовнішнім світом для митця (доба класицизму, просвітництва, «соцреалізму»), або заперечувалася (бароко, романтизм), або набувала гармонійного вигляду, як у міфах про едем, Новий Єрусалим, в утопіях. Ступінь С. виявляти також конкретні письменники, обстоюючи заангажованість літератури позахудожніми чинниками (Т. Шевченко, народники, І. Франко, почасти представники «Празької школи» та ін.) або спростовуючи її, як прихильники тези «мистецтва для мистецтва».

Соціально-побутова казка (*lat. socialis: товариський, громадський*) — казка, в якій засуджені соціальна нерівність, духовне та моральне зубожіння людини; розкривається шляхом поєднання сатиричних засобів з елементами вимислу, але пріоритету в

ний надано реалістичному зображенню, висвітленню протестояння гнобленого та гнобителя, співчуття до нездоланого Важливим у С-п к є головний герой, найчастіше наймит, зазвичай кмітливий та винахідливий Він репрезентує стихію сміхової культури, втілює народні уявлення про справедливість та високу етику, навіть якщо йдеться про крадійство, але не для збагачення, а з метою провчити можновладця (наприклад, «Казка про Климка») Багато фабул присвячено висміюванню несправедливих судів, якот «Не завше по правді і в суді судять» Трапляються випадки залучення нечистої сили, зокрема недолугого чорта, до подолання соціального зла («Хитрий хлопець») Іноді з'являються персонажі-символи на зразок Правди і Кривди, Долі і Недолі, Злиднів тощо Сюжет С-п к сприяє індивідуалізації типового для жанру героя Поняття ширше, ніж побутова чи родино-побутова казки Специфіку С-п к досліджували П Чубинський, М Драгоманов, В Гнатюк, Б Гринченко, І Хланта, С Мишанич, Олена Бріцана та ін

Соціально-побутові пісні — група народних пісень, у яких відображено громадське життя, побут народу До них належать пісні про турецько-татарські напади, про боротьбу з поляками та московитами, козацькі, крипацькі, рекрутські, жовнірські, бурлацькі, наймитські, чумацькі, косарські, гребовицькі, заробітчанські, емігрантські, ремісничі Кожен із підгруп властивий свій зміст, образна система, спосіб виконання

Соціально-побутовий роман (нім *Zeitroman*, *Gesellschaftsroman*, *Sittenroman*, англ *novel of manners*, франц *roman de mœurs*, *roman social*, польс *romansz społeczno-obyczajowa*, рос *социально-бытовой роман*) — жанровий різновид реалістичного роману, запроваджений у ХІХ ст., представлений творами О де Бальзака, Л Толстого, Б Пруса, І Нецуха-Левецького, Панаса Мирного та ін У С-п р розкрито своєрідність суспільно-побутового життя з його колізіями та конфліктами, що вмотивовують поведінку типів героїв, які діють у типових обставинах С-п р характеризується замкнутою фабулою, наявністю всевідного автора, який часто акцентує на позалітературних проблемах

Соціогенез (*lat societas* *суспільство* і *genesis* *походження*) — походження та розвиток вищих психічних функцій індивіда, міжособистісних відносин, зумовлених специфікою соціалізації в різних національних культурах Вивчення С є предметом соціології (французька соціологічна школа Е Дюркгайма, Л Леві-Брюля та ін), історичної психології, антропологенезу, етнології, психоаналізу

Соціолéкт — різновид діалекту, в якому зафіксовані мовні особливості певної спільноти, соціальної групи, фахового кола (літературознавці, вчителі, правники, службовці, інженери, військовці, студенти та ін, жителі міста чи села) Здебільшого С збігається з професіоналізмами, жаргонізмами, арго тощо, має темпоральні, територіальні, соціально-культурні вирази В українській літературі, передусім у прозі та драматургії, найповніше розкритий сільський С

Соціолінгвістика (*lat societas* *суспільство* і *lingua* *мова*) — розділ мовознавства, який вивчає соціальні передумови розвитку мови, її суспільні функції в діахронічному й синхронічному аспектах, механізми взаємодії мови і спільноти Предметом С. також є со-

ціальна диференціація мови, проблеми мови і нації, мовної політики, двомовності, мовна ситуація тощо Термін запропонував американський дослідник Х Каррі (1952), хоча наука сформувалася на межі ХІХ—ХХ ст Існує три течії С орієнтована на соціологію, заглиблена у мову, спрямована на етнографію і методологію

Соціологізм (*lat societas* *суспільство* і *logos* *слово, вчення*) — тенденція у літературознавстві, передусім у соціальній критиці та соціологічному літературознавстві, прихильники якої наголошують на першорядності, навіть винятковості суспільних умов для письменства У С, який відмежується від біологічних та психологічних чинників, виокремлюють онтологічний (утвердження соціального буття в художній літературі) і методологічний (визнання соціології як самостійної дисципліни, методи аналізу якої використовують літературознавці) аспекти Часто зловживання С призводить до нехтування естетичними критеріями художнього твору

Соціологічне літературознавство (*lat societas* *суспільство*, грец *logos* *слово, вчення*, *lat litteratura* *буквене письмо*) — аналітична тенденція у літературознавстві, сформована в 10—20-ті ХХ ст, близька до соціальної критики Ії представники (Г Плеханов, В Переверзев, В Фріче та ін) абсолютизували позахудожні чинники письменства, нехтуючи його художніми якостями, проголошували його «продуктом певної соціальної групи», її «психоідеології» (В Переверзев та його школа) Тому головним у С л було виявити «соціальне походження» певного літературного факту Пізніше це спрямування модифікувалося у вульгарно-соціологічний дискурс, що виконував репресивну функцію щодо письменства, став визначальним для «соціалізму», відобразив «політику партії в галузі художньої літератури» Художній твір С л тлумачило як втілення ідейної позиції автора, його світогляду в соціальному контексті

Соціологічний метод (*lat societas* *суспільство*, грец *logos* *слово, вчення*, *methodos* *спосіб пізнання*) — методологія вивчення письменства як соціального явища, пов'язана з соціологією літератури, зосереджена на з'ясуванні специфіки функціонування художніх творів у суспільстві та висвітленні їх соціального підґрунтя Розвиток С м зумовлений тенденціями позитивізму ХІХ ст, хоч його настанови притаманні раціоцентричній давньогрецькій інтелектуальній думці, пов'язані з «техне», із сукупністю утилітарних уявлень Положення С м засвідчені естетикою Аристотеля, поглиблені просвітниками ХVІІІ ст, Г-В-Ф Герелем, прихильниками дарвінізму, фізикалізму, історичного матеріалізму тощо С м вплинув на історико-культурну школу, передусім на праці І Тена, який доводив зумовленість мистецтва соціальним докільям, на порівняльно-історичну школу, репрезентовану доробком О Веселовського, на соціальну критику В Белінського, М Чернишевського та ін Його надміру застосовували марксистки (Г Плеханов, Ф Меринг, П Лафарг, В Воровський, М Ольмінський, А Луначарський, Д Лукач та ін) У поглядах В Переверзева, В Фріче (соціологічне літературознавство), представників марксо-ленінської критики С м набував вульгарно-соціологічних ознак

Соціологічний на́рис (*lat societas* *суспільство* і *logos*, *слово, вчення*) — різновид нарису, осно-

вою зображення в якому є конкретний тип людини, характерний представник певної соціальної верстви, носій виразних соціальних ознак УС н використовують зібрані статистичні дані, життєві факти, тому його асоціюють із соціологічним дослідженням. Прикладом такого жанру є ґрунтовне дослідження «Микола Скрипник» (1972) І Кошелівця (псевдонім І Ярешка), в якому автор висвітлив життя типового представника «розстріляного відродження» в контексті української історії першої половини ХХ ст.

Соціологія літератури (*lat societas* *супільство, грец logos* *слово, вчення, literatura* *буквене письмо, освіта, наука*) — ґалузь на межі соціології та письменства, яка вивчає його залежність від позахудожніх чинників, використовуючи анкетно-статистичні методи аналізу літературного процесу, відносин «автор — читач» тощо. Теорія, предметом якої є співвідношення між синхронними відмінностями та діахронною динамікою суспільства і «зумовленого» ним письменства в ідеологічній та художній сфері. С л з'ясовує також принципи висвітлення зв'язків між походженням письменства та ідеологією, зумовленою соціальним розшаруванням суспільства, з економічними формаціями С л видається єдністю соціологічної теорії та соціологічного методу дослідження, реалізованою на підставі принципу історизму. Тези соціологічної теорії зафіксовані вже у працях мадам де Сталь («Про літературу, що розглядається у зв'язку із громадськими установами», 1800, «Про Німеччину», 1810), поява соціологічного методу дослідження спричинена логоцентричними настановами позитивізму середини ХІХ ст., традицією культурно-історичної школи, соціальної критики, марксизму. На його становлення вплинули й видання К Маркса, Ф Енгельса «Святе сімейство» (1845), «Німецька ідеологія» (1845—46), «Економічно-філософський рукопис 1844 року» тощо, автори яких обстоювали засади монізму, абсолютизували залежність мистецтва від економічної бази, тим самим спрощуючи підхід до нього, нехтуючи його художніми якостями. Таких же поглядів дотримувалися представники марксоленінської критики (Г Плеханов, П Лафарг, Ф Меринг, Д Лукач, В Бенямін), що спиралася на доктрину історичного матеріалізму, зумовлюючи однібічне сприйняття мистецтва слова, прихильники соціологічного літературознавства (В Переверзев, В Келтуяла, П Коган, В Фріче), яке виникло у Росії на початку ХХ ст., розвинулось у 20-ті ХХ ст., зокрема у працях А Луначарського, В Воровського, М Ольмінського, П Сакуліна та ін. Іноді С л ототожнювала естетичні явища з політичними та соціально-економічними, поширювала антихудожні теорії «виробничої ідеології», яку прагнув запровадити Б Арватов «Напостівці» обстоювали фантомні ідеї «класово-ідеологічної функції» мистецтва. В Фріче визначав талановитість письменника за наявністю в нього «класової» психології. Натомість П Сакулін, В Переверзев намагалися, не відходячи від марксистсько-ленінських канонів, враховувати специфіку художніх явищ, однак не уникли закладеного в цих канонах вульгарного соціологізму. Одним із перших прихильників С л в українському письменстві був Іван Білик, який вважав, що завдання реалістичної прози полягає у висвітленні суспільних явищ, тому більшу вагу мають ті автори, «що йдуть громадською соціальною тропою — і соці-

альним поглядом озирають життя народне». Його переконання позначилися на спільному з Панасом Мирним романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Аналогічної позиції дотримувалися М Драгоманов, І Франко та ін. Українська С л у ХХ ст була відповідником російської, перенасичена марксистськими термінами. У межах С л сформувався й інші тенденції, передусім у англо-американському позитивізмі (Г Пейсер, Г Левін) у 50-ті ХХ ст емпірики (Р Вільсон, М Альбрехт, Д Данкан, Р Ескарпі) застосовували кількісні методи аналізу в літературознавчих дослідженнях, Т Адорно вказував на проєкцію зв'язків між довідками та письменством у художні твори, в яких вона перетворюється на важливий стилетвірний чинник, зумовлюючи розрив мистецтва із суспільством, що продемонстрували модерністи, відходячи шлях до «іншого». Існують також інші настанови С л, зокрема розроблені Інститутом літератури й масових мистецьких технік у Бордо. Соціологічне ґлумачення літературних форм видається суперечливим, адже вони сприймаються лише як бачення світу, ідеологічна конструкція, зумовлена світоглядом панівного класу чи економічної структури, на цьому наголошував Л Гольдман, який під час дослідження цієї проблеми поєднував традицію С л із структуралізмом.

Соціологія преси (*lat societas* *супільство і франц presse*) — наука про друковані видання, радіомовлення, телебачення та інші канали інформації, їх зв'язок, вплив на суспільне життя, і навпаки, можливість формування громадської думки, розкриття ефективних методів преси.

«Соціреалізм», або «Соціалістичний реалізм» (*lat socialis* *супільний і realis* *суттєвий, дійсний*), — псевдохудожній унітарний метод (напряму) у радянській літературі. Уперше офіційно названий на сторінках «Літературної газети» (1932, 23 травня), декретований Й Сталіним (1932), офіційно проголошений на Першому з'їзді радянських письменників (1934), обґрунтований М Горьким, А Луначарським, О Ждановим та ін. Його основою стало штучне поєднання художнього стилю (реалізм) та політичної, позахудожньої тенденції (соціалістичний). Визначальними для нього були позаестетичні принципи партійності як абсолютизований критерій класової доктрини марксизму-ленізму, звульгаризована народність, пролетарський інтернаціоналізм тощо. Естетичні категорії набували іншого, ніж у класичному розумінні, значення. Поняття прекрасного стосувалося міфологізації та прославлення радянського ладу і його вождів, героїв (Г Котовський, В Чапаєв, Павлик Морозов та ін.), потворне — викриття «класових ворогів» тощо. Єдиним критерієм письменства визнавалися тези марксизму-ленізму, з якими звіряли істинність творів класиків та сучасників, талант письменників. Проголошений як засіб «правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку» відповідно до «завдань ідейної переробки та виховання трудящих в дусі соціалізму», «С» обмежувався лише миметичними засобами, орієнтується не на дійсність, а на ідеологічні настанови. Мистецтво розглядалося в утилітарному аспекті, його жанровістьльова та образна специфіка мала на меті найповніше окреслювати дозволена тему. Попри негативне ставлення до класики, особливо до «ідеалістичних»

стилів бароко, романтизму, модернізму, у «С» використовували ідеологічні настанови класицизму, що відповдали тоталітарному режиму, почасті Просвітництва (апеляція до класовості), реалізму, зорієнтованого на тенденційне змалювання соціуму, тощо. Зображально-виражальні засоби виконували імітаційну роль. Змістовою основою «С» був міф «нові ери» з її центром (жовтневий переворот 1917, який назвали Великою Жовтневою соціалістичною революцією, сакралізація вождів тощо), з бінарними опозиціями (М Рильський «Таким, як ти, кипучі мільони / Ідутъ, щоб світ востанє розколотъ / На так і на, на біле і червоне»), з абсолютнізацією деперсоналізованого колективу та ідеалізацією засад комуністичної системи. Світову та національну класику в межах «С» оцінювали з погляду адекватності відображення «класової боротьби» та доктрини діалектичного матеріалізму. Традиції «С» вбачали в утопіях Т Мора, Т Кампанелли, Ж Верна, Г Веллса та ін, у «критичному реалізмі» XIX ст і почасті у «прогресивному» романтизмі, у тенденційно-ілюстративних творах представників Паризької комуні (1871), у прозі М Горького (роман «Мати» з трансформованим архетипом Матері Божої та стражданнями її сина), М Островського (роман «Як гартувалася сталь»). Під час дискусій на межі 50—60-х XX ст були невдалі спроби урізноманітнити «С» (гуманізація О Твардовського, Є Євтушенка). Талановиті письменники, творчість яких не відповідала канонізованим вимогам «С», підлягали репресіям, а їх доробок — заборони. Простір літератури заповнювали імітації творів «Кавалер Золотої зірки» С Бабаєвського, «Перші радіощі» К Федіна, «Приздіть у Дзвонкове» О Корнійчука тощо. Утопічні ідеї комунізму підмнили дійсність, позначилися на творчості групи французьких письменників «Кларте» (1919), А Барбюса, Р Ролана, Л Арагона, Й Бехера, Анни Зегерс, Ю Фучика, Ванди Василевської, А Йожефа, В Маха, М Садов'яну, К Вольфа та ін. Після Другої світової війни «С» був нав'язаний письменствам «країн народної демократії» (Болгарія, Чехо-Словаччина, Польща, НДР, Югославія, Румунія, Угорщина, Китай, В'єтнам, Корея, Куба). У межах «С» не могло виникнути значного художнього явища, твори високої художньої вартості з'являлися лише всупереч його настановам. «Чотири шаблі» Ю Яновського, «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Мандрівка в молодість» М Рильського, «Зачарована Десна» О Довженка, лірика В Свідзинського, В Стуса, деякі твори В Бикової, В Распутіна, В Астаф'єва, Ч Айтматова, Ф Іскандера, М Рубцова та ін. З розпадом Радянського Союзу зник і «С», викликавши в останні роки свого існування хвилю пародій, відому під назвою «соц-арт», що відобразилося у творах Д Пригова, В Діброви, О Ірванця та ін.

Спадкоємність — зв'язок між традицією та новаторством у літературному житті, свідчення неперервності розвитку письменства із властивим йому змаганням естетичних концепцій, стилів, внутрішніми конфліктами, творче розв'язання яких окреслює перспективу художньої дійсності.

Спадні дія — див. **Антиклімакс**.

Спадні стопи — стопа в силабо-тонічному віршуванні, що починається наголошеним складом, після якого вжито один (у хорі — \cup) або два (у дактилі — $\cup\cup$) ненаголошені склади.

Спектаклографія (франц. *spectacle* і грец. *graphō* пишу, креслю) — детальний опис усіх складників частин вистави.

Спектакль (нім. *Schauspiel*, англ. *spectacle*, stage performance, франц. *spectacle*, польс. *widowisko teatralne*, рос. *спектакль*, від лат. *spectaculum* видо-вище, вистава) — вистава. Маючи в основі драматичний твір, С сприймається як наслідок колективного праці сценариста, режисера, композитора, художника, акторів, працівників театру. Підготовка С передбачає вибір п'єси, репетиції-читання, обговорення техніки гри, вироблення ескізів декорацій та костюмів, прослуховування музичного супроводу тощо. На театральному макеті у приміщенні для репетицій визначаються відповідні м'язансцени. Завершенням такої роботи є генеральна репетиція, після якої відбувається прем'єра вистави. С може бути історико-героїчним («Патетична соната» М Кулша, «Камінь русина» О Коломійця), історико-побутовим («Петро Сагайдачний» П Кулша, «Тарас» Б Стельмаха) тощо.

Спектакль-читання (франц. *spectacle*) — освоєння акторами тексту п'єси на початковій стадії проведення репетицій.

«Спектатор» («The Spectator», тобто «Глядач») — англійський сатирично-дидактичний журнал (1711—14), видання Дж. Аддісона, Р. Стіла, призначене для популяризації просвітницьких ідей. На його сторінках обстоювали потребу уваги до життя, висвітлювали проблеми побуту, звичаїв, політики тощо. Серед представлених творів переважав жанр есе. У доробку письменників, вміщеному в журналі, помітні ознаки просвітницького роману.

Спенсерова строфа (англ. *Spenserian stanza*) — різновид нони, строфа, створена англійським поетом XVI ст. Е. Спенсером (прибл. 1552—99) у поемі «Королева фей» (1590—96) на основі метрики французької балади С с властивий п'ятистопний ямб, а останній віршовий рядок має шестистопний ямб, римування за схемою *ababbcbcc*. При цьому застосовуються окситонні та парокситонні рими. Зразком С с вважається поема «Мандрі Чайлд-Гарольда» Дж. Г. Байрона. Притаманна вона й доробку Ю. Словацького, М. Лермонтова. Приклад С с з творчості П. Кулша:

Цілюються між собою всі, леле,
Хто світ побачив у твоїй ограді,
Метелики легкі, жуки важкі,
Відаючися красоти принаді,
Я ж мов чужий в принаднім вертограді,
Віддалеки дивлюсь на цілування,
І мовчки віддаю свій досад,
Яке безрозумне надуживання,
Святих любови прав і життя занедбання.

Спенсерова школа (англ. *School of Spenser*) — група англійських та шотландських релігійних поетів XVII ст., на творчість яких вплинула лірика Е. Спенсера. Ф. та Дж. Флетчері, В. Браун, Дж. Утер, У. Дреммонд, Хоторнден, сер У. Александер. Вони модифікували спенсерову строфу, використовували алегорії, стилістичні фігури поеми «Королева фей» Е. Спенсера. Їх доробок позначився на творчості Дж. Мільтона, Б. Бернса, Дж. Кітса, П. Б. Шеллі, Дж. Г. Байрона.

Специфікація (лат. *species* різновид і *facio* роблю) — визначення, перелік, ритм повторення особливостей художнього твору С буває визначеною

та невизначеною, простою і складною. Поняття «С» стосується також технічних показників, оформлення документа, наприклад рукопису чи фольклорного запису. У видавничій справі С називають супровідний документ, у якому наведено вказівки щодо відтворення оригіналу у вигляді друкованого видання, зазначено технічні умови для набору, особливості верстки, друку, брошуровально-палітурних робіт.

Спеціальне (лат. *specialis* особливий) видавництво — див. **Типізоване видавництво**.

Спеціальне редагування (лат. *specialis* особливий, *red* знову, *actio* дія) — редагування рукопису фахівцем з тієї галузі знань, у якій створений рукопис.

Спеціальний випуск (лат. *specialis* особливий) — позачергове число періодичного видання, переважно газети, незапланована трансляція радіоінформації або теленовін. У С в не вказується його порядковий номер.

Спеціальний кореспондент (лат. *specialis* особливий і *correspondens, correspondentis* той, що повідомляє) — штатний чи позаштатний кореспондент, виконавець спеціального завдання редакції. С к здійснює оперативне розслідування важливої інформації з листів, висвітлює актуальні теми, що не входять до плану власних кореспондентів.

Спеціальний редактор (лат. *specialis* особливий і *francu* редактор) — особа, яка здійснює спеціальне редагування рукопису.

Список — варіант, копія тексту, найчастіше літопису у давній українській літературі, що може мати вигляд зведення, кодексу, як-от Лаврентівський чи Іпатівський С. Він не завжди відповідає оригіналу, тому що переписувачі неодноразово його змінювали. У новому і новітньому письменстві С, або кошею, редакцією, називають рукопис чи машинопис, виготовлений іншою особою (зрідка — автором). Так, у ХІХ ст було поширено чимало рукописних С поеми «Енеїда» І Котляревського, найдавніший серед яких відомий з колекції К Самбурзького, очевидно, переписаний між 1798 і 1801. Їх досліджували, зіставляли з оригіналом українські літературознавці П Житецький (С, датований 1799, що належав дякові Софійського собору М Зоградському), М Петров (С двох частин «Енеїди», знайдених серед рукописів митрополита Є Болховитінова у Софійському соборі), В Перетц (чотири частини поеми, 1817), М Марковський (два С із редакцій «Енеїди», 1809), М Шамрай (єдиний повний С твору І Котляревського, що зберігався у Полтавському обласному музеї). Варіанти С поеми знайшли В Коцовський та І Франко на Галичині. У театральному мистецтві С називають перелк дійових осіб, поданий на початку п'єси.

Співаторство — художній або науковий твір, написаний кількома авторами, наприклад оповідання «Лумера» (Лі Мартович, В Стефанік). Те саме, що й колективне авторство.

Співанка — версифікаційна стилізація народної пісні на зразок коломийки в Галичині та Буковині. Я посю співаночки, а беру чар-зілля,

Та вже з вами, співанками, відбуду весілля!

(Уляна Кравченко)

Термін застосовується не лише в українському фольклорі. Так, Я Колар видав чеські «Народні співанки» (1834—36). С може мати не лише двоверсову будову,

складатися з шести або восьми віршових рядків, по дванадцять (як у польських та словацьких піснях) або чотирнадцять складів у кожному з них. У С трапляються випадки нерівноскладовості, стала мелодія відсутня. Специфікою С цікавилися Ю Федькович, І Франко, М Вrabель, Євгенія Ярошинська та ін. На думку О Дея, С є самостійним жанром, що має ліричну ознаку та локальне походження. У творчому представлений широкий тематичний діапазон — від рефлексій до наративів, як-от С про Довбуша та Дзвінку.

Співвідносний вірш (лат. *carmen correllativum*) — вірш, характерний для курйозної поезії, в якому слова розташовані у певному порядку, читаються по вертикалі та горизонталі, розкриваючи різний зміст. Іван Величковський називав його жартовним.

Остав молитву, дівство росли, злих чти, друже,
Ліньсть любви, сохрани злость, лай добрых дуже

Іноді його ототожнювали з антистетичним віршем.

Співмірність — властивість версів у віршах, за якою довжина рядків вимірюється однією, потенційно рівною мірою у силабіці — кількістю складів, у тонці — кількістю наголосів, у квантитативному віршуванні — кількістю довгих і коротких складів, у силабо-тонічному — чергуванням наголошених і ненаголошених складів. Поділ на графічно фіксовані віршові рядки (при декламуванні — виголошуванні), пов'язаний із синтаксичним членуванням, вважається характерною ознакою поетичного мовлення, відмінного від прозового, дає змогу виокремлювати верси усичені, подовжені тощо.

Співність вірша — здатність вірша, написаного для читання, бути покладеним на музику.

Співомовки — віршовий жанр С Руданського, в основу якого покладені народні анекдоти, авторська модифікація гуморески. Термін поета, походить від «мови Співу, тобто Музи» (М Бондар), але наділено гумористичним світосприйманням С, які І Франко назвав «оригінальним і найбільш народним» жанром, мають вигляд завершеного, лаконічного наративу з дотепним фіналом, містять колоритні замальовки парадоксальних ситуацій, вивпнені каламбурами, пафосом сміхової культури. Наділені характеристиками яскравого індивідуального стилю вони зберігали глибину народної мудрості та морального здоров'я. Автор через комічні обставини розгорнув галерею персонажів, які часто за своєю поведінкою не відповідали вимогам соціуму та етиці, підлягали оцінюванню з позиції просвітницького здорового глузду. Ними ставали переважно духівники, які нехтували своїм покликанням («Набожний ксьондз», «Чого люди не скажуть», «Сповідь», «Горох», «Свчка», «Жалібний дяк» тощо), схоласти («Два рабини», «Розумний панич»), можновладці («Почому дурні?», «Перекустї, пане!», «Шляхтич», «Що кому годиться» та ін.), чоловіки та жінки у своїх стосунках («Сама учить», «Что смотриш?», «По старій печаті», «Жонатий», «Господар хати» тощо), представники чужої субкультури, ворожі українському життю («Москаль з полотном», «Гадкія слава», «Кацапська сповідь», «Рубль медью» тощо), та багато інших. Часто в основу фабули були покладені комічна пригода («Подорож до Єрусалими»), непорозуміння («Черевики», «Панна й парубок»), алогізм («Що рабин робить?»), застосовувалися прийомі комізму, трагікомізму, гротеску, вводилися

натуралістичні, навіть порнографічні, елементи (С. «Колька» чи «Барабанщик»). Часто героями С. були недоріки, хитруни, пияки, зальотники та ін. («Не мої ноги», «Лист»). Іноді С. Руданський звертався і до гірких уроків національної історії («Запорожці у сенаті»), хоча захоплювався й козацькою дотепністю та гідністю («Запорожці у короля», «Козак і король», «Смерть козака»), подавав ремінісценції низового козацького бароко, зокрема «Ліста запорожців турецькому султану» у С. «Ахмет III і запорожці». С. Руданський творчо переосмислював і жанр нісенітничі: «Вір не вір, а не кажи: «Брешеш»». Поет використовує ритмо-мелодику народного віршування, зокрема властивий коломийці чотирнадцятискладник, парокситонну клаузулу та цезуру після восьмого складу. Іноді він уживав усічену форму, на п'ять складів у другому та четвертому версах («Гусак», «Засідатель» тощо). Підготовлений поетом рукопис «Співомовки козака Вінка Руданського» (Кн. 2, 1857, 1858, 1859) не був опублікований. До його складу входило понад дві сотні С. Частина творів цього жанру була надрукована окремою книжкою у Львові (1880) завдяки ініціативі Олени Пчілки. Згодом В. Лукич, І. Франко, М. Комаров, А. Кримський сприяли появі С. у семитомному виданні (1895—1902) творів С. Руданського. Глибокий текстологічний аналіз жанру здійснив М. Сиваченко («Студії над гуморесками Степана Руданського», 1979). Приклад С. із доробку поета:

Раз на мові ксьондза казав:
«Не впивайтесь, люде!
На тім світі всім смола
Замість вина буде!»

Ото іден і захтів
Смоли скоштувати,
Каже собі два бички [чарки]
За копійку дати.

Випив іден — не біда,
Другий випивас...
Посмакував, посвистав,
Далі промовляв:

«Та гірка вона, гірка!
А все ж не тужити:
Як втягнеться чоловік,
То й то буде пити!»

У жанрі, запровадженому С. Руданським, творили І. Манжура, С. Воробкевич, В. Самійленко, П. Капельгородський, М. Годованець, С. Воскресакенко, С. Олійник, Д. Білоус, В. Лагода, І. Немирович, А. Боршняк, А. Качан та ін.

Спілка — творче об'єднання митців. С. організовує творчу роботу і відпочинок, сприяє виданню літературних творів, влаштовує їх обговорення (дискусії, семінари, виставки тощо), захищає економічні та фахові інтереси митців, обстоює авторські права. Періодично скликається з'їзд С., на якому таємним голосуванням обирають правління та ревізійну комісію, котрі діють у період між з'їздами. З-поміж членів правління обирають секретаріат для розв'язання оперативних питань. Нині діють такі організації, як НСПУ, Спілка композиторів України (з 1932), Спілка архітекторів України (з 1933), Спілка художників України (з 1938), Спілка кінематографістів України (з 1958), Спілка журналістів України (з 1959).

Спір — суперечка. Термін С. Гурвича, В. Погорілка, М. Германа.

Спиральне розгортання сюжету, або **Концентричне розгортання сюжету**, — спосіб розвитку дії в художньому творі шляхом повторення певних компонентів сюжету, через заперечення заперечення, але щоразу з новим смисловим відтінком. С. р. с. притаманне роману «Доктор Серафікус» В. Домонтовича, в якому кожного разу під новим кутом зору висвітлюється любовний дискурс та випробовування ним персонажів.

Спіритуальний (лат. *spiritualis*: *духовний*) — пов'язаний із містико-ідеалістичним світосприйняттям, яке вважало дух (душу) основою буття, твердило про можливість спілкування з ним за допомогою посередників (медіумів). С. ознаки домінували в релігійних піснях американських мормонів (XIX ст.), що потім розвивалися як самостійний жанр, який увібрив і елементи афро-американського мелосу.

Спірічуелз (англ. *spiritual*: *духовний*) — різновид духовних пісень афро-американських рабів, відомий з XVIII ст. С. почали досліджувати після громадянської війни у США 1861—65: у той же час з'явилася низка видань, першими з яких були публікації (1801) негрського церковного дияча Р. Аллена, збірник «Пісні рабів у Сполучених Штатах» (1867) в упорядкуванні У. Ф. Аллена, Ч. П. Вейра, Л. М. Гарісона. Його в 1867 відрецензував Т. У. Гігінсон. Невдовзі з'явилися нові публікації у книзі «Військове життя у чорному полку» (1870) та видання «Пісні у виконанні хору університету Фіска» (1872) Т. Стюарда, «Празникові співаки» (1873) Ч. Д. Пайка. Найпопулярнішими зі С. були твори «Зійди, Мойсею, зійди», «Втеча до Ісуса», «Ніхто не знає про мої поневірвання», «Течи, Йордане, течи», «Всі діти Божі мають крила» тощо. Цією пісенною культурою зацікавилися композитори Дж. Гершвін, А. Дворжак. С., створені тонічним віршем з характерними мелодійними повторами рядків чи груп рядків, синтезували фольклорну традицію та християнські псалми, відображали волелюбні настрої пригноблених негрів, позначилися на американській поезії. У С. використовувалися елементи африканської виконавської традиції (колективна імпровізація, своєрідна ритміка, екстатичність тощо), поєднані зі стилістикою хороших гімнів та балад англійських переселенців. Жанр засвідчував появу феномену «чорного християнства» передусім у методистському та баптистському варіантах, в якому відображені західноафриканські обряди, тому не відповідав християнському канонічному співу, мав ознаки інтелектуальних медитацій, імпровізацій, емоційності, що інколи переходила у транс. Таке осмислення біблійних сюжетів було позбавлене суворой урочистості пуританських гімнів.

Спіч (англ. *speech*: *промова*, *від to speak*: *говорити*) — лаконічна застільна привітальна промова, тост.

Сплетіння — різновид запозичення, що полягає у створенні нових сюжетів із раніше не об'єднуваних. Так, п'єса «Голий король» (1934) Є. Шварца сформована за мотивами казок «Нове вбрання короля», «Свинопас» та «Принцеса на горошині» данського письменника Г.-К. Андерсена. Поняття застосовується також на позначення інтонаційно-синтаксичної конструкції типу симплоки.

Сповідь (нім. *Bekennnisse*, англ. *confessional literature*, франц. *confessions*, польс. *wyznania*, рос.

исповідь) — літературно-мемуарний жанр, у якому автор вдається до саморозкриття, визнається у своїх переживаннях, думках, висвітлює інтимні подробиці свого життя тощо С має автобіографічний характер, іноді позначена дидактичними настановами Розвиток жанру започаткувала «Сповідь» Августина Блаженного з'явився однойменний твір Ф Петрарки, «Думки про життєвий шлях» (1758) німецького філолога Й Гамана, популярна «Сповідь» Ж Ж Руссо, а також «Сповідь сина віку» (1836) А Мюссе, «Авторськаповідь» М Гоголя, «Сповідь» (1879—82) Л Толстого, стаття «Дещо про самого себе» (1897) І Франка тощо С поширена не лише у прозових творах, а й у поетичних, набуваючи філософсько-медитативного значення, як в одному з віршів («Сповідь») Наталі Лвицької-Холодної

Не забудеш ніколи провин,
що ранами в серці носиш
Не прийде до тебе син,
що пробачення в нього попросиш
Не витреш із серця слів,
проказаних гнівно
Це твій лебединий спів
на нерідному озері співаний
Це твій передсмертний крик
Твояповідь, в серці причасна
Хай же буде благословення повик
ім'я Твоє,

Ти — нерозгадана Тайна

Спогад — літературно-мемуарний нарративний жанр, у творах якого поданий опис давніх подій, учасником чи свідком яких був автор, відтворені портрети окремих людей з використанням відповідних композиційно-стилістичних засобів, біографічних та автобіографічних даних, нотаток, щоденників тощо До жанру С відносять твір «Здалека і зблизка» (1969) Б Антоненка-Давидовича, де йдеться про поді періоду «розстріляного відродження», змальовано постаті С Васильченка, В Еллана (Блакитного), Г Косинки, Марії Галич, Є Плужника та ін., «Розповідь про неспокій» Ю Смолича тощо С вживається і як жанр лірики, коли відтворюється душевна рефлексія на події минулого, важливі для ліричного героя, як у вірші «Спогад» («Сумне осіннє сіре пополудне ») Б Лепкого, або жаль за дитинством, наприклад у «Дитячому спогаді» («Доки не почує кроки », переклад з іспанської Оксани Купченко) А Мачадо В Домбровський пропонує вживати термін «спомин», яким скористався Б Бойчук, назвавши свій твір «Спомини в біографі» (2003)

Споглядання — специфічна рецепція одиничних предметів, які вважаються цілісними утвореннями Таке сприйняття гармонійної єдності окремих її складників відміне від моральних поцінувань, зумовлених певними етичними настановами, від раціональних пояснень, що здійснювали аналітичне розчленування об'єкта пізнання, або релігійних переживань трансцендентних сутностей Поняття традиційної естетики Яскрави С привертають увагу своєю виразною світоглядною та епістемологічною позицією, обґрунтованим кутом зору, в основу якого покладений естетичний смак Тому внутрішнє розмаїття цілісного художнього явища розкривається перед незацкавленим замилюванням, перед осягненням ар-

тистичної сутності, безпосереднім умоглядним проникненням у його глибини Бачення художнього предмета реалізується завдяки здатності обдарованого індивіда креативно відобразити свій духовний досвід На думку І Ільїна («Самотній митець», 1993), «талант, відірваний від творчого споглядання, порожній, позбавлений ґрунту» Проте не всі філософи, естетики, мистецтвознавці поділяють традиційну семантику С Так, Ф Ніцше («Так сказав Заратустра») вбачав у таких поглядах ознаки аполлоністства з притаманною йому мірою та впорядкованістю, протиставляв їх донісієвським стихіям

«Споминки про життє і діяльність Володимира Барвінського» — видання товариства «Просвіта» (Л, 1884), присвячене пам'яті українського письменника, лідера народівців В Барвінського (1850—83) Видання мстило біографічний нарис про нього, опис похорону, твори Т Шевченка, М Худика, Я Савицького, Д Третяка, К Устияновича та ін Окремо був поданий портрет В Барвінського

Спондєй (грец *spondeios*, від *spondē* жертвонне узливання) — антитетична прихійю віршова стопа в античній версифікації, що мала два довгі склади (на чотири мори — —), вживалася для заміни дактиля, анапеста, а під час пришвидшеного мовлення — ямба і хорєя Поширювалася у «героїчному гекзаметрі», маючи кілька ритмічних різновидів на п'ять дактилів міг припадати один С, на чотири — два, на три — три, на чотири С — два дактили, на п'ять — один Така варіативність не порушувала норм розміру, адже п'ята стопа гекзаметра мусила бути дактильною, а шоста — спондєичною Якщо у п'ятій стопі з'являвся С, йшлося про спондєичний гекзаметр Траплялися випадки, коли трискладова чотириморна стопа дактиля (— — —) замінювалася двоскладовим чотириморним С (— —), що відповідало специфіці метричного квантитативного віршування У силабо-тонічному віршуванні (при ямбах та хорєях) С зводиться до двох наголошених складів (— —), виступаючи у віршовому рядку як допоміжна стопа

Вона суха і сіра Але віп

Примкнеш перед камінням у пску —

І раптом бачиш силу вод рвучку

Та різкість вітру що над ними вив (О Ольжич)

Надсистемний наголос у цих двоскладових розмірах (у цьому прикладі — ямба) зазвичай припадає на слабкий склад відразу після сильного складоподілу, власне віршоподілу, цезури, сильної синтаксичної паузи, найчастіше трапляється на початку верса або пшверса ямба

Спондєичний гекзаметр — див Спондєй.

Способи порівняльного дослідження літератури — взаємопов'язані історико-типологічний, історико-генетичний та контактологічний способи порівняння, поширені у сучасному літературознавстві, що виникають в історично схожих літературних середовищах, позначаються на міжнародних зв'язках письменства і на розвитку кожного з них зокрема, а також на фольклористиці тощо Ці способи безпосередньо стосуються настанов компаративістики, власне порівняльно-історичного літературознавства, міфологічної школи, міграційної школи та антропологічної школи

Спостереження — початковий етап творчого процесу або аналітичного дослідження, який полягає

у фіксуванні предметів і явищ довкільля та внутрішнього життя науковця, письменника

Спотіканка — див Скоромбюка.

Сприймання, або Рецепція, — тривале цілеспрямоване сприйняття предметів і явищ довкільля та художньої дійсності, опосередковане естетичним досвідом С є важливим складником творчого процесу письменника, критичного аналізу, передумовою цілісного уявлення про зображуваний предмет чи літературний текст. На відміну від відчуттів, що фіксують окремі властивості явища, С формує цілісний образ Літературознавче С має творчий характер, який визначається вибірковістю і конструктивністю дослідника, його фаховими знаннями та смаком С літературного твору формується як поступально-зворотний процес читання, під час якого конкретизується художня діаграфічність літературного твору, здійснюється часткова інтерпретація його компонентів і сенсу. Без фахового С, під час якого встановлюються співвідношення тексту, підтексту, інтертексту, контексту, позицій автора, наратора, ліричного героя, персонажів, їх багатоголосся, неможлива критична оцінка твору С художніх явищ зазвичай суб'єктивне, неповторне, варіативне, але в ньому зберігається інваріантне ядро, співвіднесене передусім із фаволою твору, іншою художньою дійсністю, а через них — з авторським задумом, естетичною ідеєю, з принципом об'єктивного історизму. О. Потебня зауважував, що поет не так повідомляє читачам свою думку, як викликає у них їх власну. Повнота С залежить від таланту, практики, завдання, які ставить перед собою реципієнт.

Спростування — доведення хибності чи сумнівності певного положення, яке може бути спрямоване проти тези, аргументів або форми обґрунтування. До основних способів С належать оперування очевидними фактами, доведення істинності нової тези, яка видається протилежною або суперечливою наявній, доведення хибності наслідків, зумовлених хибною тезою, встановлення хибності аргументів, що наводяться для підтвердження тези, доведення відсутності зв'язку між нею та аргументом.

«Срібне слово» — видавництво (Л, з 2003), спеціалізується на виданні сучасної української літератури, її популяризації в англійськомовному світі (білінгві книги «Літаюча голова» В. Неборака в перекладах М. Найдана, антологія Яроу мистецької групи «В іншому світі/ In a Different Light»). На його рахунок «Жива античність» А. Содомори, «Базилевс» В. Неборака, «Архітектура українського театру. Простір і дія» В. Проскурякова, кілька книг «малої прози» Р. Іванчука тощо.

Срібний вік — перший, ранній етап російського модернізму. Характеризується розмаїттям стилізованих течій (символізм, неоромантизм, імпресіонізм, акмеїзм), іноді — їх поєднаннями (наприклад, символізм і неоромантизм у ліриці О. Блока). Термін запровадив М. Оцуп у статті «Срібний вік», надрукованій в еміграційному журналі «Числа» (1933). М. Бердяєв («Самопізнання») пропонував використовувати поняття «російський культурний ренесанс». С в протиставляв реалізму, співвідносив із золотим віком пушкінської доби. І. Анненський вважав, що творче Я людини, усвідомлюючи свою безвихідну самотність, неминучий *fin de siècle*, шукає рятунку у творчості,

заглиблюється у трагічність життя. За спостереженням К. Бальмонта («Вершини», 1904), світу в той час притаманна не «єдність Вищою, а безкрай ворожеческі різноманітні сутностей», О. Блок віднаходив «дикий крик душ самотньої» у доробку Ф. Сологуба, де відображене «безглуздя зіжмаканих площин, зламаних ліній». У журналі «Русская мысль» (1915) О. Блок зауважував, що сучасне йому мистецтво «прагне змінити світ зусиллям творчої волі», самоствердженням неординарної особистості. Представники С в належали до різних стилізованих тенденцій, літературних шкіл, які обстоювали дещо відмінні естетичні концепції, що мали в основі спільні засади модернізму. Найповніше він виявив свої можливості у річці символізму, який після 1910 поступився акмеїзму. Письменники формували іншу художню дійсність із посиленням авторського, суб'єктивного чинника, що зумовило ліризацію та імпресіонізацію літератури, відображено в її неоромантичних характеристиках, поєззі до вічної краси.

Стадіальність (грец. *stadion* — період, ступінь розвитку) — якісні зміни в історії літератури, відповідні її етапам та періодам розвитку, які засвідчують повторюваність в еволюції різних національних письменств. При з'ясуванні проблеми С передусім враховують ті стадії розвитку письменства, що найповніше себе проявили. На цій підставі вироблено умовну періодизацію, що виокремлює давню, середньовічну та новоевропейську літературу. Проте такий поділ спричинює дискусії з огляду на європоцентричність. Так, М. Конрад («Захід і Схід», 1972) наголошував на потребі перегляду географічних меж Ренесансу. На його думку, Відродження було глобальним явищем, ознаки якого притаманні як окцидентальному, так і орієнтальному мистецтву. Натомість інші дослідники, наприклад Л. Баткін (стаття «Тип культури як історична реальність. Методологічні нотатки у зв'язку з італійським Ренесансом», 1969), переконані в існуванні лише італійського Ренесансу. Однією з продуктивних концепцій С вважається модель, запропонована С. Аверінцевим та його однодумцями (колективна стаття «Категорія поезії у зміні літературних епох», 1994), в якій виокремлено три умовні стадії. До першої належить архаїчний період з пріоритетом міфопоетичного свідомості та відсутністю художньої рефлексії над словом, літературної критики і теорії. Друга розпочинається античною добою, триває до середини XVIII ст., характеризується традиціоналізмом художньої свідомості та канонічною поетикою, охочою передренесансний (сакральний) та постренесансний (секуляризаційний) етапи. Третій, започаткований Просвітництвом, продовжений романтизмом, реалізмом, модернізмом, притаманна індивідуально-творча свідомість, що зумовлює розмаїття діаграфічних стилів, неординарних ідіолектів, синтетичних жанрів. С засвідчує нормальний безперервний розвиток літератури за наявності адекватно структурованої національної культури, що не було характерним для української. Тому українські письменники не лише брали на себе роль політиків, правників, учених, педагогів та ін., намагалися своєю діяльністю заповнити прогалини у різних сферах деструктурованого національного життя, а й зберігали ментальність народу. Завдяки цьому було поновлено неодноразово обірвану С, активізовано пошуки компенсації жанрово-стильової «неповноти» української літератури.

(Д Чижевський), яка нагадувала, за спостереженням Ю Шереха, «дерево, обрубане в цвіту», вона розвивалася «з перервами, розривами», шляхом перманентних видроджень, з огляду на що потребує «нетипової» методології вивчення

Станблення — етап розвитку явища, яке ще не набуло завершеної форми. Виокремлення цього етапу дає змогу усвідомити генетичний зв'язок еволюції з традицією, виявити суперечності між минулим і сьогоденням. С притаманне еволюції всіх літератур, вважається універсальною категорією. Постмодерністи надають С значення, відмінного від його розуміння у класичну та посткласичну добу. Воно, за уявленням Ж Дельоза та Ф Гваттарі («Тисяча плато»), стосується С-істоти, С-інтенсивності, С-молекули. Тлумачиться при запереченні традиційного розуміння як еволюції суб'єкта, предмета, означення при переході від одного стану до іншого. Йдеться про явище інволюції, відмінне від еволюції та регресу, про принцип ризому. Ж Дельоз у праці «Бергсонізм» дійшов висновку про потребу розмежовувати «відмінність за ступенем», що залишається предметом утилітарної свідомості, та «відмінність за природою», що стосується С.

Станси (франц. *stance*, від італ. *stanza* зупинка, кімната) — пісенний вірш провансальської поезії, утворений з кількох рядків замкнутої будови. Аналогічні віршові форми писав китайський поет Ду Фу («Всім стансів про осінь» VIII ст.). В італійській поезії поняття вживається у значенні строфи, зокрема октави, як-от «Станси на турнір» А Полціано (XV ст.). В іспанській поезії йшлося про дванадцятирядкову строфу типу копльї, де кожний третій верс був скороченим. У французькій поезії, де застосовується закріплений за одєю термін «строфа», С називали елегійну лірику або невеликий ліричний вірш, що складається з чотирирядкових ямбічних строків із неповторюваними римами та римованою моделлю, кожна з яких характеризується викиненою філософською думкою і завершується обов'язковою крапкою, а схема римування однакова в усьому вірші (твори Е Дюрана, Т Вю, О Ракана, П Корнеля). У російській поезії С відображали жанрову специфіку, позначаючи здебільшого медитації, рідше — любовні вірші. Термін «С» увійшов у західноєвропейську поезію на межі XVIII—XIX ст. (Й.-В. Гете, Ж. Д. Нерваль, Дж. Г. Байрон, П. Б. Шелл, О. Пушкін, М. Лермонтов, Ж. Морєас, Р.-М. Рільке, І. Франко, І. Северянин, С. Єсенін) як назва особливого медитативного жанру порівняно з елепєю чи одєю. Жанр в українській літературі розвивали також М. Рильський, В. Барка, Б. Рубчак, М. Винграновський та ін. С наявні у творчій спадщині Б. Кравця (збірка «Сонети і станси. З поетичного щоденника 1971—1973»), ямбічні віршові рядки катренів у яких пов'язані перехресною римою.

Зайнявшись сонцем, ярий день розплюменів,
Мов схований у нетрях саду клад,
Розписус навсібіч стіттю променів,
Грайливим сясвом сонячних каскад

Як візьметься вже прохолодь пополудні
І тинь знітяться нам біля рук,
Під вечір важчають думки і жолуді
І падають із стукотом на брук

Старій Завіт — частина Біблії, збірник священних пам'яток дохристиянського періоду, що містить міфічні, епічні, обрядово-правничі, політичні, дидактичні, ліричні тексти, які вважаються джерелом національної історії євреїв. Назва «С З» вперше була вжита у Посланні апостола Павла до коринтян. Це поняття вживають і на позначення договору Бога з євреями задля збереження істинної віри, здійсненого через Авраама. Після виходу євреїв на чолі з Мойсеєм із єгипетського полону цей договір утвердився запровадженням синайського законодавства, на підставі якого євреям давалося право панувати над іншими народами. Була запроваджена теократія. Закон оберігали пророки, які у промовах не лише застерігали краям від гніву Божого в разі його порушення, а й передбачали появу нового месії. Християни вважають С З передбаченням Нового Завіту.

Стародрук (нім. *Fruhdruck*, англ. *old print*, франц. *livre ancien*, польсь. *starodruk*, рос. *старопечатная книга*) — богослужбова книга, написана церковнослов'янською мовою, надрукована кирилицею. Перші такі книги (Осмогласник, Часословець) Швайпольт Фюль (ймовірно, Святополк Хвиля) надрукував у Кракові (1491). Упродовж 1510—20 білоруський першодрукар Франциск Скорина випустив у Празі 23 книги, які входять до складу Біблії, з 1523 він продовжив свою діяльність у Вільні. Його С були багато оформлені гравюрами, мали високий технічний рівень. Згодом у Москві (1553—63) з благословення митрополита Макарія та за наказом Івана Грозного з'явилися Євангеліє, Псалтир, Трьодь постна, Трьодь цвітна, надруковані Іваном Федоровичем (Федоровим) та Петром Мстиславцем, які невдовзі покинули Московію (типографія збереглася, її очолював Андроник Невежа, який друкував азбуку, букварі, Пролог) і розгорнули діяльність на теренах Великого князівства Литовського, у Львові та Острозі. У Москві білорус, вихованець Києво-Могилянської колегії Симеон Полоцький заснував «Верхню типографію» (1677—79), де з'явилися його проповіді «Обід душевний» (1681), «Вечеря душевна» (1683), «Буквар язика словенська» (1679), а також відома ще за києворуської доби «Історія про Варлаама Пустельника та Йоасафа царя Індійського» (1680) з віршами Симеона Полоцького. Пізніше Каріон Істомін видав два букваря — великий (1694) та малий (1696). Див. **Першодрук**.

Старобрядницька література — пам'ятки московської літератури, що з'явилися після проведення патріархом Никоном церковної реформи, офіційно закріпленої соборами 1654 та 1655, за якою було підтверджено походження московського православ'я від грецького, заперечено вже установлене богослужбівне традиції. Церковна реформа зводилася до формального обрядовості, викликала спротив, виразниками якого були протопоп Авакум, Ф. Ртищев, І. Неронов, Н. Добринин (Пустосвят), Єпифаній, Лазар, Ф. Іванов, брати Денисови та ін., які створювали свій варіант полемічної літератури, позбавлений виразних жанрових ознак. Найвідомішими були твори «Отрагительные описания» Інокія Єфросина, «Повість про життя боярина Морозової», «Життя Єпифанія» тощо. Особливо популярними стали адресоване цензурі Єпифанію автобіографічне «Життя» (прибл. 1673) переслідуваного офіційною владою протопопа Авакума, його антиніконівська «Книга бесід», «Книга тлумачень» і т. д. С л

вплинула на російське письменство, зокрема на творчість Д Мордовцева, відомого в українській літературі як Д Мордовець («Великий розкол», 1881), О Амфитеатрова («Семік», 1921), А Алтаєва («Зруйновані гнізда», 1928), на поезію Д Мережковського, М Волошина та ін

«Старосвітський бандурист» — фольклорні збірники, упорядковані М Закревським (М, 1860, 1861) У перших двох томах, що відкривалися епіграфами «Тебе, милу Оукраїну, повік не забуду» та «Нема приповідки без правди», було надруковано 190 наддніпрянських та галицьких народних пісень, 3878 приказок і прислів'їв, 194 загадки Це видання з'явилося під спільною обкладинкою (1861) Третій том з епіграфом «Велика Руська мати Україна — ненька рідненька, ей мова — не полова» мстив словник ідмом

Статіст (грец *statiston*) — хорова пісня між епізодами вистави, поширена у давньогрецькій трагедії

Статіст (нім *Statist*, від грец *statos нерухомий*) — актор, який виконує роль без слів або виголошує дві-три репліки Іноді учасник масових сцен Інша назва — фігурант

Стаття (нім *Artikel, Aufsatz*, англ *article*, франц *article*, польс *artykuł*, рос *статья*) — науковий, науково-критичний чи публіцистичний твір невеликого обсягу, опублікований на сторінках періодичного або неперіодичного видання, що висвітлює актуальну суспільно-політичну, культурологічну тему тощо Літературно-критична С може охоплювати значний обсяг матеріалу, подавати глибокий аналіз художніх творів Вона включає характеристики літературних явищ чи процесів, оцінки підсумки, зауваження чи побажання За змістом, формою, способом організації і викладу матеріалу розрізняють С проблемні, полемичні, оглядові, ювілейні, С-діалоги, літературно-критичні, есе У виданнях інколи друкуються С, що передують основному тексту або розміщені після нього, відповідають передмові чи післямові

Статус (лат *status становий*) — у соціології — позиція індивіда або спільноти щодо інших індивідів і спільнот, специфічних для відповідної системи, зумовлена етнічними, професійними, становими, гендерними, освітніми тощо ознаками, у наратології — одне з трьох відношень між наратором і актом наратування, на підставі якого формується кут зору

Статут (лат *statutum*, від *statuo встановлюю, вирішуюю*) — збірник основних засад, положень про що-небудь, зведення правил, обов'язкових для всіх, хто його визнає Так, НСПУ має свій статут, яким керується у своїй діяльності

Стационарний театр (лат *stationarius нерухомий* і грец *theatron місце для видовищ*) — театр, який діє на одному місці, має постійне приміщення, на відміну від пересувного театру

Стенографія (грец *stenos вузький, обмежений* і *graphō пишу*) — спосіб швидкого записування за допомогою системи скорочень і умовних знаків Запис за допомогою С називається стенограмою С відомо здавен, її використовували за античної доби Впродовж століть запроваджувалося багато систем, які поступово вдосконалювалися У переносному значенні поняття «стенографічний запис» передбачає абсолютну точність, буквальність відтворення тексту або вислову

«Степ» — щоденна літературно-громадська газета (Катеринослав, нині Дніпропетровськ, 1885—86),

видання нотаря А Єгорова за редакцією П Бикова Крім поточних новин, тут друкувалися студії про Запорозьку Січ, легенди, перекази, народні пісні, а також літературні твори М Кропивницького, І Манжури, статті про творчість Т Шевченка, про гастролі «корифеїв українського театру»

«Степ» — літературно-науковий, громадсько-культурний альманах (Одеса, 1916) Був продовженням журналу «Основа» (три номери вийшли також в Одесі в 1915), що змінив місячник «Літературно-науковий вісник», заборонений у Києві в 1914 На його початку був надрукований портрет відомого мецената В Смирненка Альманах мстив статтю про нього, написану А Ніковським, а також вірші, поезії в прозі, повісті Г Чупринки, Л Орленка (псевдонім О Левицького), М Пилиповича (псевдонім М Левицького), І Липи, С Павленка (псевдонім С Шелухина), Ю Стрижавського Через заборону на українську періодику і дозвіл лише тих видань, які пройшли контроль офіційних властей, в альманасі не публікувалися твори, що порушували злободенні питання національного життя в Україні Альманах вийшов завдяки старанням українських літераторів Одеси, зокрема І Липи

«Степові квіткы» — віршовий збірник (Чернігів, 1899), упорядкований Б Гринченком, у якому друкувалися поетичні твори П Гулака-Артемовського, Є Гребінки, Я Щогольва, А Метлинського, П Кулша, Л Глбова, О С (криптонім О Афанасьєва-Чужбинського), І І Манжури (тобто, І Манжури), С Руданського, М Старицького, І Франка, П Граба (псевдонім П Грабовського), В Самійленка, Лесі Українки, М Коцюбинського, М Вороного

Стереотіп (грец *stereos твердий* і *typos відбиток, зразок*) — у літературознавстві — трафарет, тривіальна, банальна художня форма, що повторюється автоматично, шаблонно, відрізняється від кліше економічністю мовних зусиль, зокрема в діловому стилі Особливо поширений С у масовій літературі, у пропаганді, рекламі, імтат-творач В Липман вбачав у С «образи дійсності в наших головах, що складають різновид перцепції, нав'язують певний характер чуттєвим враженням до того моменту, як вони досягнуть інтелекту»

Стереотіпне видання (грец *stereos твердий* і *typos відбиток*) — повторне видання книги, віддруковане без змін

Стернівська композиція — різновид відкритої композиції, вільна будова епічного твору, розроблена Л Стерном Полягає в непослідовному нанизванні поєднаних асоціативно епізодів та фрагментів, виповнених жартівливими історіями, анекдотами, спорадичними полеміками з читачем тощо Такий прозі («Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» 1760—67, «Сентиментальна подорож Францією та Італією», 1768) властива часова інверсія розповіді, перехід фабульного часу в нараційний без жодних обмежень С к привернула увагу романтиків, що позначилося на їхніх поемах

«Стефаніт та Іхнілат» — пам'ятка візантійської дидактичної літератури (межа XI—XII ст), переспів арабської «Каллі і Діміні», перепісаної з індійської «Панчатантри» Належить Сімеону Сіфу, палацовому лікарєві імператора Олексія I (1081—1118) Жанр твору визначають як «цезарське люс-

тро», де діалог філософа з державцем обрамлює низку автономних притч про тварин, частину яких розповів філософ, а решту — наратори-шакали Стефаніт й Іхнілат, слуги царя-лева з однієї з притч Образ дотепного, хитруватого Іхнілата асоціювався з Лисом із «Роману про Лиса» Пам'ятка поширилась у південнослов'янському перекладі (XIII ст.), а згодом з'явилася і в давньоукраїнській літературі (з XV ст.)

Стик (рос *стык* *щільне сполучення*) — анадиплозис Поняття-калька з російської мови, яке вживали В Лесин, О Пулинець, полягає у зблизності епіфори та анафори Термін запровадив О Брік

Стилізація (нім *Stilisierung*, англ *stylization*, франц *stylisation*) — інтертекстуальний прийом, свідоме ретроспективне імітування, а не копіювання, творчої манери певного письменника, формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру, якому з огляду на це властива семантична амбівалентність Так, пісня козаків «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі» з поеми «Гамалія» Т Шевченка запозичена з народного репертуару, вірш «Думи мої» Ю Федьковича сприймається за наслідування однойменного твору Т Шевченка, «Ніч на Івана Купала в с Харківці» А Тесленка — «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М Гоголя, «Червона калино, чого в лузі гнешся» І Франка — народної пісні, роман «Микола Шугай, розбійник» І Ольбрахта — опришківських легенд і т п Особливо захоплювалися С гейдельберзькі романтики Представники Харківської школи романтиків вдавалися до інтертекстуальних запозичень псенного фольклору О Пушкін створив «Казку про золотого півника», переробивши легенду про арабського звездаря американського письменника В Ірвінга Деякі дослідники (Ю Дюришин не розмежовують С та наслідування, інші (Ірина Неупокоева) вбачають у ній окрему форму рецепції Специфіка С увиразнюється тоді, коли «вкраплення» чужорідних стильових елементів у авторський текст відбувається через переборення внутрішньотекстової опозиції («чужий голос — авторський голос»), витворюючи своєрідне двоголосся з перевагою того чи іншого компонента План змісту і план вираження, за Ю Тиняновим, формують у двоголосі систему послдовних алюзій на стиль чужого тексту, низку стилістично однорідних творів, які належать до одного жанру, доробку певного письменника чи стильової течії, наприклад, застосування для відтворення історичного, місцевого, національного колориту С як прийом поновлює основні ознаки певного фольклорного чи літературного твору, що найпомітніше у переспівах, де легко вирізніти синтаксичні конструкції, граматичні форми, тропи, стилістичні фігури певного першоджерела За стилістичним забарвленням С розмежовують на комічну та некомічну У комічному двоплановому тексті смішні та серйозні плани контрастовані, максимально віддалені, як у пародії чи бурлеску, у некомічному — гармоніюють і можуть збігатися Автор варіації або розширює зміст свого твору ремінісценціями, або прагне сформувати семантичне протиставлення іншому твору С охоплює всі мовні рівні лексичний, граматичний, синтаксичний, семантичний тощо Так, фонетична С представлена звуконаслідуванням певних звуків (П Тичина «А там дерева люлі / і все отак зозул / Ку / ку») або фонетичних особливостей чужої мови та штучним творенням нових слів (в

«Енеїди» І Котляревського *Енеус, Турнус, поховаре*, сформовані відповідно до граматичних правил латинської мови) Поширені біблійна та євангельська С (лексика, фразеологія, синтаксис) «Подражаніє Іезекилю Глава 19», «Оси Глава XIV» Т Шевченка, «Давидові псалми» Ліни Костенко тощо З метою С у творах В Винниченка, М Хвильового, І Микитенка, М Кулша часто використовувалися суржикі, просторіччя Різновидом С вважається літературна підробка, містифікація (деякі літописи XVII—XVIII ст.) Цікавим зразком С староукраїнської книжної мови доби бароко є «Елегія Грабуздовська — на умолчаніє мелничої фамильної» М Зерова «На річці Чумачку, без служби дворянин, / Бездійства, стоги, отечественний млин []» С називають особливий тип авторського мовлення, орієнтований на певний літературний стиль, що відтворює позалітературні жанрові та мовленнєві форми, наприклад роман «Кров по соломі» В Медведя, де використовується чуже слово старої жінки Богиньки для вираження думок прозаїка Твори, побудовані на основі С, стали класикою світового письменства, як-от «Легенда про Уленшпгеля» Ш де Костера чи «Кола Бруньйон» Р Роллана Надмірна С призводить до порушення внутрішньотекстової опозиції, до невеляції авторського голосу, зумовлюючи епігонство, у XIX ст відображене у тенденції котляревщини, а згодом — у копіюванні шевченківського вірша, у 60-ті XX ст — у стихійному «переписуванні» творчої манери В Симоненка та І Драча С як своєрідний показник живучості раніше сформованих стилів підтверджує їх актуальність за сучасних літературних умов чи заперечує у формі пародії чи епітаци М Бахтін об'єднував їх разом зі С та діалогом в особливу групу «художньо-мовних явищ», словам якої притаманна семантична амбівалентність До таких двопланових творів належать і варіації, в яких стилізатор свідомо залучає зміст зразка, поширює його за допомогою алюзій або протиставляє йому власний твір, по-іншому трактує відому тему Іноді ремінісценції чужого мовлення виконують орнаментальну функцію Часто джерелом С є віддалені у просторі і часі зразки гетьманського фольклору та написані на його основі «Пісні Оссиана» Дж Макферсона, українські думи і думи І Срезневського С поширена у практиці перекладу при відображенні своєрідності авторського мовлення, може бути локальною, увиразнюючи місце змальованої події, часовою, відтворюючи колорит певної доби Трапляються випадки застосування іронічної С авторської постані, яка відтворює давні зразки нарративного етикету, притаманні прозі А Франса, Т Манна, В Дрозда, Є Гуцала та ін Поняття «С» вживається й у разі переважання у художньому творі умовних, орнаментальних форм над миметичними, при посиленні декоративних прийомів

Стилістика (нім *Stilkunde, Stilistik*, англ *stylistics*, франц *stylistique*) — розділ філології, сформований у XIX ст, що вивчає способи представлення мови, закономірності її існування, структурну організацію за різних умов та форм комунікації Розгалужується на функціональну, практичну С, на С мовних одиниць (рівневу) та художнього мовлення Функціональна С визначає диференціацію літературної мови на окремі стилі (науковий, публіцистичний, офіційно-діловий, художньо-белетристичний, розмовно-побутовий), характеризуючи особливості

кожного з них Практична С вивчає застосування функціональних стилів у радіомовленні, телебаченні, періодиці, а також у побуті тощо Предметом дослідження С мовних одиниць є мовні ресурси лексики, фразеології, морфології, синтаксису і т.п. С художнього мовлення висвітлює використання мовних елементів у текстах літературних творів Виокремлюють і порівняльну С, що вивчає стилістичні системи різних мов, та історичну, у компетенції якої — зміни норм стилю, шляхи формування та розвитку стилістичної структури літературної мови, трансформації при переході від усного мовлення до писемного, від нормативного — до ідіостилю тощо С формувалася за античної доби, розроблялася у санскритських граматиках Як самостійна дисципліна сформувалася на межі ХІХ—ХХ ст., зокрема у працях Ш. Баллі, який вивчав її лінгвістичний аспект, увів поняття нейтрального тла, кодифікував експресивні чинники, синонімію тощо На художнє мовлення та ідіостилю з погляду С вперше звернули увагу К. Фосслер, Л. Шптіцер, які спиралися на традицію мовознавства Проблемою С займалися опозитці, Ю. Тиньянов, Г. Винокур, Б. Томашевський, В. Виноградов, М. Бахтін та ін. Значний внесок у розвиток науки зробили представники Празького лінгвістичного гуртка Вони розглядали функціональний аспект С на підставі залежності стилів від мети мовного процесу В Україні першим до цього питання звернувся О. Потебня, провівши на основі понять «внутрішня форма» та «символ» аналогію між словом, мовою і поезією Проблему милозвучності української мови вивчав В. Самійленко, мову преси — М. Гладкий, М. Жовтобрюх, стилістичні явища — Л. Булаховський, Б. Ткаченко, В. Ващенко, Алла Коваль, Світлана Ермоленко, мову засобів масової інформації — Д. Баранник, М. Пилинський, В. Чабаненко Будучи предметом лінгвістики, С має власний термінологічний апарат (норма, система норм, стиль, стилістичне значення), виявляє загальні та функціональні нормативи національного слововживання в його єдності й цілісності, вирізняє типи мовлення, сформовані за різних ситуацій спілкування, значення мовних одиниць С встановлює функціональне (належність до певного стилю) та експресивне (іронічне, зневажливе, урочисте, жартівливе тощо) забарвлення висловлень Мовознавці, використовуючи лінгвістичну поетику, досліджують форми застосування мови художнього літератури, її засоби та норми, відповідні загальноживаній мові Натомість літературознавці вивчають художнє мовлення як один з аспектів змістової форми, аналізують способи функціонування мови в художньому тексті, орієнтуються на його естетичні аспекти Не всі науковці виокремлюють С художнього літератури, розглядають мову письменства у межах художнього стилю літературної мови, не враховуючи естетичних критеріїв, специфіки художнього образу Мова у літературі вважається як формою думки, так і складником образної системи, вбирає у себе різні книжні чи народно-побутові дискурси Якщо кожний зі стилів обмежений притаманними йому мовними нормативами, то художнє мовлення мотивоване своєрідністю відповідного тексту, не пориваючи із загальномовною практикою Стиль письменства, на відміну від функціональних стилів, реалізується у конкретному тексті, а не в комунікативному полі, що виявляється

в локальності вираження дібраних за критерієм естетичності мовних засобів С сприяє висвітленню характерних ознак художнього мовлення, пов'язаних із мовною дійсністю, а не особливостей її застосування, тому не охоплює всіх сегментів образної системи, зокрема поетики Тяжюючи до узагальнень, вона виявляє способи семантичного збагачення та модифікації художнього мовлення у певному тексті, а також співвіднесення мови письменства з метамовою

Стилістична домінанта (франц. *stylistique* і лат. *dominans, dominantis* *панівний*) — визначальний елемент художнього стилю, якому підпорядковані всі інші Функцію С д може виконувати будь-який складник твору: монолог, художній засіб (метафора, симфора, метонімія), будова вірша, засоби інструментування тощо

Стилістична конвенція (франц. *stylistique* і лат. *conventio* *договір*) — складник єдності літературного твору, сформований надіндивідуальними нормами, мовними нормативами, актуальними для мовної організації літератури певної доби, школи, стилю чи жанру С к полягає у своєрідному доборі лексики, синтаксичних конструкцій, застосуванні зображально-виражальних засобів, характеризує специфіку ідіолекту

Стилістична норма (франц. *stylistique* і лат. *norma* *правило, зразок*) — визначення доцільності вживання мовних засобів у текстах різних стилів, еталон їх використання в межах певної стильової тенденції, школи тощо У літературі С н характеризується естетичним смаком, цілісністю, може ставати зразком, як у творчості класицистів

Стилістична ремарка (франц. *stylistique* і *remarque* *примітка*) — позначка у словнику, що вказує на сферу стилістичного використання мовної одиниці

Стилістична фігура (франц. *stylistique* і лат. *figura* *образ, зовнішній вигляд*) — синтаксичний зворот, що порушує мовні норми, вживається для надання мовленню емоційного, емоційно-імперативного забарвлення У риторичній античній добі С ф розмежовували за незмінною під час висловлення думкою та змінними словами У першому випадку йшлося про твердження, що уточнювали позицію автора (О. Ольжич «Закохеш і будеш»), сенс предмета через визначення, уточнення, антитезу, ставлення до предмета (вигук, персоніфікація), контакт зі слухачами або читачами (звертання, питання) Вербальне формулювання таких С ф посилювалося або ампліфікацією, або умовчанням До С ф належали смислові додавання з повторами, синонімами, багатосполучниковістю, утинання (силепс, еліпс, безсполучниковість) та зміна порядку слів (інверсія), точні (ізоколон) та неточні (хазм), римовані й неримовані паралелізми До них відносять також С ф переосмислення, представлені перенесенням (іронія), звуженням (емфаза), посиленням (гіпербола), деталізацією (перифраз) значення Такий поділ змінили інші класифікації, коли С ф розглядали в аспекті дидактики та риторики, а згодом — літературознавства, мовознавства, психології Нині поширені три типи С ф, кожен з яких має два варіанти Перший тип стосується тривалості висловлення, у ньому виокремлюють еліпс і додавання (повтори, зокрема анаколүф, епіфора, обрамлення, приспів, тавтологія, ампліфікація, антитеза, антонім,

оксиморон) Другий вказує на зв'язність висловлення, представлений С ф роз'єднання (парцеляція, інверсія, атракція) та об'єднання, передусім градацією Третій тип виражає значущість висловлення вирівнювання (синтаксична однолінійність) і наголошення, що має рівноцінні (інверсія, градація) та нерівноцінні (вигук, риторичне питання) частини С ф поширена в художній літературі, поезії, драматургії, покликана індивідуалізувати мовлення автора, збагатити його емоційними нюансами, увиразнити зображення С ф ще називають фігурою поетичного мовлення, на відміну від тропів, які побудовані не за синтаксичним принципом

Стилістичне забарвлення (нім *stilistischer Wert*, англ *stylistic tinge*, франц *qualite stylistique*, польсь *wartosc stylistyczna*, рос *стилистическая отмеченность*, *стилистическая окраска*) — сукупність виразів високого чи низького стилю, стилістично маркованої лексики (архаїзми, діалектизми, просторіччя тощо), граматичних форм, синтаксичних конструкцій, стилістичних фігур, за якою визначають їх належність до певного стилю С з розкривається у межах стильової тенденції, ідостилю, використовуються як інтертекстуальний засіб стилізації чи пародювання

Стиль (лат *stilus*, від грец *stylos* паличка для письма) — сукупність мовних засобів, які характеризують вартісні твори певного часу, школи, напряму, епохи, індивідуальне письмо автора Літературний С як мистецтво доцільного вибору та ефективного використання мовних засобів враховує специфіку експресивності мовлення Це відрізняє його від фольклорного С, позбавленого авторської неповторності С розглядається як спосіб здійснення художньої творчості, передбачає наявність у письменника особливої манери, таланту О Чичерін, Л Новиченко, Р Барт вбачають у ньому інтегративну основу твору, надляють інструментальною, пов'язаною зі змістом функцією, хоча інші вчені (В Шкловський, В Кожинів) наполягають на формальних ознаках Коли йдеться про властивості художньої форми та способів організації змісту, С ототожнюють з поетикою Він відтворює загальний тон і колорит художнього явища, сприймається за метод структурування образу, а отже, пов'язаний із світосприяттям письменника, забезпечуючи єдність змісту і форми (естетична цілісність змістової форми) відповідного твору, що помітне у великих стилях (канонах) минулого, національних чи надіндивідуальних С, ідостилях, С окремих творів С може розгортатися у просторі й часі, набуваючи ознак течії, іноді зливатися з напрямом (класицизм), епохою (античний С), позначати оригінальні, стилі явища літератури та мистецтва, як-от візантійський С, локальні явища на зразок «звіриного стилю» скіфів Поняття тлумачать по-різному Його співвідносять із нормативною системою естетичного смаку, обстоюваною класицистами, з образом вираження (В Кроче), із засобами лінгвістичної стилістики (Ш Балл, Л Шпітцер) Лінгвісти виокремлюють С на підставі не естетичного, а мовного дискурсу, що забезпечує форму та зміст твору («індивідуальне використання мови», за К Фосслером), вважають його зумовленим потребами мовленнєвої ситуації, коли загальнозживані мовні елементи трансформуються автором (В Виноградов, П Гірс, Ж Марузо та ін.), натомість літературознав-

ці надають пріоритету семантичним структурам, а Л Шпітцер інше формування загальнофілологічної стилістики, що поєднувала б систему опису використаного у творі національного словника та застосування відповідного функціонального аналізу Важливу стилетвірну роль відіграє композиція (О Вальцель, В Жирмунський, Л Долежел та ін.) Ототожнення С та образу потребує також певних корективів, адже С може зливатися з ним або відмежовуватися від нього, канонізуючись чи уніфікуючись, перетворюючись на стилізацію, іронію або пародію У ході еволюції С формалізується, ускладнюється, його зв'язок зі змістом стає більш опосередкованим, послабленим або чіткішим, тобто його розвиток характеризує маятниковий рух Цей принцип використав Д Чижевський («Історія української літератури Від початків до доби реалізму», 1956), окреслюючи концепцію історії української літератури, яка, на його думку, розвивалася від метонімії до метафори (від простоти до складності), і навпаки Аналогічні міркування висловлював Д Лихачов («Розвиток російської літератури Х—XVIII ст Епохи і стилі», 1973), називаючи епохальні літературні утворення «великими стилями», наявні в них взаємозамінювані тенденції, зорієнтовані на простоту і правдоподібність, — первинними, а ті, яким властива декоративність, ускладнена форма, — вторинними Існування С визначене його відносною стабільністю у творчості окремих письменників та низки митців, близьких за типом світобачення, тематикою, способом творення художнього світу За таких умов С збігається зі стильовою тенденцією або напрямом Він постає як властивість цілісної художньої форми, тому виявляється і в будь-якому її фрагменті На такому «формотворчому» розумінні С як художньо-естетичної категорії наполягає Д Наливайко (стаття «Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст») В Кожинів вбачає у С «щонайглибшу суть твору», засвідчену «змістовною формою» Сутність С простежується у системі стильових доміант, відповідних категорій, які, на думку О Соколова, постають як «явище стилю, що охоплює всі складники форми», специфіку асоціацій письменника, покладену в основу його художнього мислення, переваги певного виду тропів, типів композиції, фабульно-сюжетних особливостей, конструювання часопростору художнього світу О Соколов, спираючись на міркування Г Вельфліна, запропонував власну загальноестетичну типологію С, базовану на семантиці бінарних опозицій «суб'єктивність — об'єктивність», «зображення — експресія», «монументальність — камерність», а також на типі художньої умовності Розрізняють три її антитетичні пари вірш і проза (ступінь ритмічності впорядкованості художнього мовлення), номінативність і риторичність (міра використання засобів мовної зображальності та виразності тропів, стилістичних фігур, пряме чи багатозначне вживання активної і пасивної лексики), монолог (мовлення персонажів, що збігається з мовною манерою автора, найбільше притаманне лриді) і поллог, коли мовний світ є об'єктом зображення, а мовлення персонажів видається взаємоізолюваним («Чорна рада» П Куліша, «Хмари» І Нечуя-Левицького, «Між двох сил» В Винниченка тощо) або мовлення письменника та нарагора сприймаються як взаємопроникні, поліфонічні (М Бахтін), як у романі

«Кров по солом» В Медведя Синтетичність С створюється ступенево, не завжди відчутна при першому прочитанні, залежить від емоційної настанови реципієнта О Соколов, В Фащенко та ін розглядали проблему С крізь призму сукупності стилетвірних чинників (світо-сприйняття письменника, його образна система, тематика і проблематика його творів, закони і норми обраного ним жанру, естетичний ідеал, традиції з новаціями), що вважав важливим О Кухар-Онишко (з чим не погоджується А Ткаченко, вважаючи таке розуміння С надто широким), та носії, тобто елементів тексту від фабули, сюжету, композиції, які трансформують тематику твору, до мовних форм (оповідь, розповідь, опис, монолог, діалог) з їх лексико-синтаксичними структурами, інтонаційно-звукowymi особливостями, що засвідчують присутність морфологічних ознак у тематичі, образах тощо С Таким чином і формується стильова домінанта, що не завжди піддається логічному аналізу Тому виникає необхідність характеристики С як феноменальної самодостатності, художньої закономірності, що породжується функціонуванням його носіїв у їх взаємодії, в контексті твору, визначає його онтологічну суть Естетика структуралізму фіксує бінарні опозиції елементів тексту, структури твору, визначаючи їх функції, смислове навантаження, вдається й до кількісних обчислень Традиційне літературознавство обмежується суб'єктивними оцінками С пластичний, орнаментальний, легкий, важкий і т п — показниками, за допомогою яких дослідник може охарактеризувати ідентичність автора, адже літературно-стильову течію започатковує конкретний письменник з яскравим світобаченням, неповторним письмом чи кількія письменників, які об'єднуються у різні школи, групи, угруповання тощо, а їх доробок та художньо вмотивована естетична платформа відрізняються від доробку та естетичної платформи інших письменників Характеристики С не універсальні без стилісів зставлені із творами інших письменників Виробивши власний С, письменник може варіювати його Так, Б-І Антонич прагнув, щоб кожна наступна збірка відрізнялася від попередньої, але при цьому не втрачала своєї стильової домінанти Михайлина Коцюбинська зауважує, що наявність авторського Я у певному творі забезпечує його стилістичний лад Породжене в добу Ренесансу зацікавлення постаттю митця набуло особливого значення у XVIII ст, поглибилось у міркуваннях Г-В-Ф Гегеля, пов'язувалося з індивідуальністю письменника (В Кайзер), з його біологічними потребами (Л Шпітцер), з його таємничою міфологією (Р Барт), з індивідуальною та колективною психікою (Ю Кляйнер) С відрізняється від манери, що аргументував Й-В Гете («Просте наслідування, манера, стиль», 1788), вбачаючи у ньому вищий рівень розвитку мистецтва, індивідуального та загальнолюдського начал, оскільки найціннішою вважав оригінальність На думку Г-В-Ф Гегеля, С, будучи вираженням об'єктивного, наділений естетичною цінністю, натомість манера перетворюється на індивідуалізовану гру в оригінальність Тому він у «Лекціях з естетики» обґрунтував теорію трьох етапів розвитку С (строгий, ідеальний, приємний), прагнучи започаткувати деперсоналізовану історію С Його ідею використали романтики, захоплені національно-історичними великими С, В Фріче (соціальні закономірності), О Вальцель (світосприйнят-

тя епохи), а також Г Вельфлі, Т С Елот, М Фуко, І Подгаєцька та ін прихильники надіндивідуального С Ефективними в дослідженнях С є зставлення протилежних концепцій, надіндивідуального С та ідолекту, об'єктивація суб'єктивного змісту певного автора за допомогою С як подолання «тотожності між особою та творцем», на чому наголошував Вяч Іванов Невиправданно видається абсолютизація С, немовби здатного зробити зайвими «інші історико-типологічні категорії, зокрема метод і напрям», як вважає, наприклад, Д Наливайко За певних конкретно-історичних умов перебігу літературного процесу С перетворюється у течію, набуває вигляду напрямку, згодом сприймається як класичний, але ці категорії не взаємозамінні Проблеми С вивчали як європейські мислителі, так і східні Санскритська поетика розглядала С як поетику слова (П Грінцер), Вамана (VIII ст) вживав термін «ріті» на позначення особливого розташування слів, виокремлював бездоганний (вайдарбгі), сильний (гаудія), солодкий (панчала) С Удбгата наголошував на трьох С (грубий, селянський, мсьакий), Рудрата висвітлював його з огляду на естетичну емоцію раса Лаконічний (асхаб ал-іджас) та веломовний (асхаб ал-ітнаб) С стали предметом міркувань у «Книзі про два мистецтва» (X ст) арабської теоретики Абу Халіла-Аскарі Вивчали С і в Японії «Про старі і нові стилі» (XIII ст) Фудзівари Тосінарі, «Десять стилів японської пісні» Мібу-но Тадамне До XIX ст панували описова, нормативна естетика і риторика, відповідні канони були визначені за «Поетикою» і «Риторикою» Аристотеля, «Наукою поезії» Горация, «Про стиль» Деметрія, «Риторикою» Алкуїна, які доповнювалися «Наукою поезії» Н Буало, анонімною «Lira varus praesceptorum chordis» (1696), «De arte poetica» (1706) Феофана Прокоповича, «Поетичним садом» (1736) Митрофана Довгалевського, «Риторикою» М Ломоносова, за якими виокремлювали високій, середній та низький С На межі XVIII—XIX ст посилюється увага до історії та індивідуалізація розвитку художньої свідомості, деканонізація жанрів, що зумовило появу інтересу до С, особливо після публікації «Історії мистецтв стародавнього світу» (1764) Й Вінкельмана Однак поняття «С» не набуло однозначності, панівним стало уявлення про притаманний йому принцип організації форми, обстоюваний, зокрема, у «Несвоєчасних міркуваннях» (1876) Ф Ніцше Така позиція підтверджена історією світового мистецтва (літератури) Так, давньоєгипетський культовий геометризм був спробою впровадити безмежну стихію всесвіту, віднайти у ній елементарну єдність симетрії та ритму, стійкості і краси Особливо живою виявилася нормативна поетика, що співвідносилася з каноном, хоч не завжди збігалася з ним Норми її почали розхитуватися за доби Ренесансу з його антропоцентричними, індивідуалістичними віяннями, були поновлені класицистами, натомість заперечували романтиками, які, проте, не позули елементів нормативності Реалісти й модерністи схильні розбудовувати доцентрові художні структури, що тяжіли до стильової поліваріативності У XX ст з'явилися також виразні ознаки стильової еkleктики, практиковані авангардистами, що перетворилися на визначальний принцип на теренах постмодернізму, де заперечується будь-який бінарнізм, зокрема й стильової домінанти

Стиль доби (нім *Epochenstil*, англ. *style of literary epoch*, франц. *style d'époque*, польс. *styl epoki*, рос. *стиль эпохи*) — нормативи, мовні еталони, визначальні для письменства конкретно-історичного періоду, наприклад творчість письменників міжвоєнного двадцятиліття С д притаманний також певний школи (Харківська школа романтиків), напрямку (класицизм, романтизм), може розвинутися з ідіолекту (байронізм) або охоплювати епохи, позбавлені стильової диференціації, як-от пам'ятки писемності киеворуської доби

Стильова (стилістична) норма (лат. *stilus*, від грец. *stylos* паличка для письма, і *norma* правило, взірць) — норма використання мовних одиниць, надлених функціонально-стильовим забарвленням, позначених експресивно-емоційним змістом відповідно до стилістичної системи літературної мови Така норма засвідчує співвідношення між ними та нейтральними мовними одиницями

Стих (грец. *stichos* рядок) — художнє мовлення, фонетично розгалужене на окремі зставні та сумірні відривки, тобто метр У С наперед задані паузи, які членують текст, не збігаються з довільними синтаксичними паузами, що властиве прози, фіксуються графічним оформленням тексту, підкреслюються римами, анафорами тощо

Стихіра (нім. *Kantional*, *Gesangbuch*, англ. *hymnal*, *hymn-book*, франц. *livre de cantiques*, польс. *kanycjonal*, рос. *стихирь*, від грец. *stichos* рядок) — загальна назва книг Біблії Йоана, Псалтир, Приповісті Соломона, Пісні над пснями тощо Поняття вживається також на означення написаних одним розміром церковних віршових гімнів на мотив процитованого вірша Псалтиря Приклад С, застосовуваної під час Різдва

Небо і земля сьогодні з'єдналися, бо Христос народився, сьогодні Бог на землю прийшов, і людина піднялася на небо, сьогодні Невидимий за природою стає видимим, плоттю заради спасіння людей Ради цього і ми прославляючи Його, визнаємо слава в вишніх Богу, і на землі мир, бо все це дарувало, Спасе наш, прищестя, слава Тобі

Стихометрія (грец. *stichos* рядок і *metron* міра, розмір) — нумерування версів у віршовому тексті на його полях лворуч У прозі С називають лінійку друку

Стихомітія (грец. *stichomythia* віршовий діалог) — різновид апокризи збереження симетрії у складних композиційних формах драматичних творів, репліки на один віршовий рядок, притаманні античній драмі С була частиною агону, ідейним центром трагедії, коли актори-антагоністи спочатку обмінювалися довгими репліками а потім короткими фразами, наприклад, у сцені Креонта з Антигоною та Ісменою з п'єси «Антигона» Софокла Різновидами С є дистихомітія (репліки на два верси), антилаба (репліка після півверса наприкінці сцени) Вона використовується і в новій драмі, зокрема у «Лісовій пісні» Лесі Українки, у фрагменті діалогу між Перелесником та Мавкою

Мавка В гаю я зривала кучерики з хмелю

Перелесник Щоб мені послати пишну постелю?

С трапляється і в ліриці, наприклад у вірші «Майже коліскова» Б Рубчака, побудованому у вигляді діалогу

Хлопчик Мамо, сонце знов заснуло на сосні
Мати Заснуло, сину між гілками
Хлопчик І гріє там хрущів?
Мати З жучками
Хлопчик І тато вернеться тепер з війни?
Мати Так, сину з-під далекої землиці
Хлопчик Коли не буде сонця на сосні
Мати Як холодно повіє від крилиць []

Стинівка, або Стинів газета, — рукописне чи друкване ілюстроване видання яке вивщується на стінах певних установ Різновидами С є «блискавка», бюлетень, бойовий листок, світлова газета, фотогазета, С багатотиражна, сатирична тощо Була поширена як засіб впливу в Радянському Союзі

«Сто нових новел» — пам'ятка французької прози, написана при дворі бургундського герцога Філіппа Доброго (Жемап, 1462) одночасно з італійським збірником «Сто давніх новел» та під впливом перекладів «Декамерона» Дж Боккаччо, здійснених Л де Прем'єфе Автор залишився невідомим Новели близькі до фавль та анекдотів, зображують міське життя пзнаного середньовіччя, висвітлюють витівки зрадливих жінок, чванство ченців тощо

Стоїцизм (грец. *stoa* портик в Афінах) — інтелектуально-етичний рух в античній філософії Викремлюють три його періоди давній (Зенон Кітлонський, Клеанф Ассоський, Хрисіпп Солський, IV—III ст до н е), середній (Боег Сидонський, Панетій із Родосу, Посідоній, II ст до н е) та пізній (Сенека, Епиктет, Марк Аврелій та ін, I—II ст н е) Стоїки розмежували філософію на логіку, фізику й етику, а логіку, у свою чергу, — на риторіку й діалектику Вбачаючи у відчутті основу пізнання, стоїки твердили, що воно складається з уявлення про реально наявну річ, узгоджували його з попереднім уявленням про неї, завершували процес сприймання на рівні розуму, або здорового глузду Першооснова буття, на їхню думку, мстилася у вогні, названому субстанцією всього сутнього, поряд з якою формувались інші елементи повітря, вода і земля Світ сприймався як єдиний, мав причину саморуху в собі С належить етичне формулювання моральності існує для того, щоб людина керувалася своїм розумом як частиною світового розуму, жила згідно з природою Погляди С позначилися на християнському вровченні

«Стоїки» — літературний часопис за редакцією Ю Садловського З'явилося тільки два його числа (1994, 1995) Журнал друкувався у Ризі На його сторінках вміщені візуальні вірші Р Садловського, теоретичні міркування про паліндром Т Лучука паліндроми Н Гончара, І Лучука, М Мірошніченка, Ю Садловського, Наталі Чорпоти, М Юрика, переклад паліндромів Дж Е Ліндона, здійснений І Лучуком

Стопа́ (нім. *Versfuß*, англ. *foot*, франц. *ped*) — визначальний метричний період, найкоротший відрізок співмірності певного віршового метра, сконцентрованого у групі складів із відносно незмінним наголосом (ритмічним акцентом), що є одиницею виміру та визначення віршового ритму В античній версифікації основою С, названої підієм, були комбінування довгих (арсис) та коротких (тезис) складів, асоційованих із підняттям та опусканням ступні людини В українській силабо-тонці С передбачає чергування наголошених і ненаголошених складів, використання

повторюваних сполучень, за термінологією М Трубецького, Р Якобсона, — сильних і слабких місць у віршовому розмірі (ікт і міжктовий інтервал), збігається зі складом Застосовуються також доіктові початки верса, тобто анакрузи Основними двоскладовими розмірами є ямб, хорей, або трохей, трискладовими — дактиль, амфібрахій, анапест Крім основних С, використовуються іпостаси, що замінюють їх, відповідно збільшуючи або зменшуючи загальну кількість наголосів у рядку прихій, спондей, бакхій, антибакхій, або палмбаххій, молос, або тримакр, амфімакр, або кретик Вживаються також «чотирискладові» форми пеон, дихорей, диямб, дисpondeй, антиспаг, хоріамб, юнк, ептрит В античний версифікації, на основі якої вибудовувалася європейська, були відомі двадцять вісім різновидів С За порядком розміщення наголосу С називається високою, якщо всі склади наголошені (спондей, молос), висхідною, коли закінчується наголошеним складом (ямб, анапест, бакхій), і спадною — якщо завершується ненаголошеним складом (хорей, дактиль, антибакхій) Розрізняють також закриті С, що мають наголоси на початкових та прикінцевих складах (амфімакр), та перехідні, де перш й останні склади ненаголошені (амфібрахій) Оскільки прихій позбавлений наголосів, його вважають низькою С Об'єднавшись з іншою С, він набуває вигляду диподи Канонічна С є статичною, не відповідною динаміці ритмічного мовлення, але вписується в різні ритмічні модифікації, витворюючи щоразу нові конфігурації ритму Тонічна версифікація, в якій віршовий ритм будується за підрахунком основних наголосів у рядку і довільною кількістю ненаголошених складів між ними, застосовує інші принципи, ніж у силабо-тонці У межах цієї системи віршування ептрит замінюється ямбом та хореем Для проміжних між силабо-тонкою і тонкою розмірів (дольник, тактовик) поєднання слабких і сильних місць С умовно називають «частка», «такт», «крата»

Сторінка-плакат (нім *Plakat*, від франц *placard оголошення, афіша*) — форма подання друкованого матеріалу, подібна до тематичної сторінки Компонується зазвичай з однієї-двох публікацій, іноді має редакційну передмову або коментар фахівця, нагадує плакат, використовується для вивішування та читання

Сторнелло (італ *stornello*, від італ *storno*, зі *stornare переводити назад*) — лаконічний народний вірш в італійській поезії, близький до сентенції або епіграми, який складається з чотирьох одинадцятискладників, де перший і третій верси поєднуються асонансом чи консонансом С в італійській поезії також називають диптих з одинадцятискладників посередині між короткими віршовими рядками, в яких міститься звернення до квітки, рослини чи будь-якого явища, що може перетворитися на рефрен, стаючи віршовим різновидом — риторнелло

Страмботто (італ *strambotto*) — італійська народна любовна строфічна пісня на шість або вісім віршових одинадцятискладових рядків з римуванням строф, як в октаві (*abababcc*), з рефреном-дистихом у кінці

Страсті (нім *Passion*, польс *pasja*, рос *страсти*) — драматичні твори доби середньовіччя за євангельськими текстами, пов'язаними з постаттю Ісуса Христа

«Страхопуд» — гумористично-сатиричний журнал москвофілів (Л, 1863—1905), заснований Й Ливчаком, мав антиукраїнське спрямування, окреслене вже у перший період його існування (1863—68) Другий період (1869—79) визначали осуд польської експансії в Галичині та провокативна орієнтація на Росію, що супроводжувалася безпідставною критикою української мови, зокрема перекладів Ю Федьковича з доробку В Шекспіра Пізніше (1880—82) редактором журналу став С Лабаш Спрямованість часопису відповідала завданням «Общества им М Качковского», однак висміювання галицьких політиків з позицій москвофілства поступово послаблювалося під впливом потужного українського інтелектуального руху на західноукраїнських теренах Видання викривало очолюваних Ю Романчуком представників «нових ери», критикувало творчість І Франка, К Трильовського, Ом Огоновського та ін З 1894 часопис перетворився на гумористичний додаток до журналу «Беседа», заснованого в 1887, а з 1900 виходив самостійно Поновлений у 1912 за редакцією Г Гануляка, висвітлював явища побутового характеру, проснував до 1913 Останню спробу поновлення москвофільського видання у 1930 здійснив П Манастирський

Страшілка — жанр дитячого фольклору, однотипний за фабульною основою і щасливою розв'язкою, «страшна історія», погроза, попередження про небезпеку, адресовані малолітнім слухачам від шести до дванадцяти років Він пов'язаний зі змістом та естетичною природою казок, легенд, містерій, з відтворенням психічного стану, емоційної пам'яті та фантазійного мислення дитини, динамікою формування особистості, на чому наголошує С Кулинич («Сучасний дитячий фольклор семантичний, структурний, функціональний аспекти», 2005) Він наводить приклади, коли діти самі вигадували С На відміну від традиційних уснопоетичних творів у С представлено надприродні (фантастичні), хтонічні сили, наративний та ігровий чинники з елементами анімізму й фетишизму, поширені маргінальні символи руки, ока, зубів, рукавичок, штори, ляльки, платівки, плями, кольору тощо Оповідний простір обмежено рамками дії реальних, казкових чи фантастичних персонажів та часом «страшних історій», який завжди актуальний, витворюючи враження того, що події ніби відбулися насправді Ірреальні компоненти жанру, ідея смерті спрямовані не на залякування дитини, а на вироблення в неї навичок переборення страху, настанову на екзистенційний вибір Оповідь іноді віршована, складається з елементів «чорного гумору», пародії, анекдоту, спрямована на викриття лиходів та утвердження добра

«Стріль» — часопис С Яричевського (Л, 1895), написаний штучним «язичем», у «С» він друкував свої вірші під псевдонімами Шальвір, Леонід, Репортер, криптонімом Скр, лаконічні критично-сатиричні віршовані замітки, політичні карикатури на тогочасні вибори до віденського парламенту

Стрілецькі пісні — жанр української пісні, що виник перед Першою світовою війною (товариство «Стічові стрільці»), розвивався під час війни (Українські січові стрільці) і національно-визвольних змагань 1917—21 (Українська галицька армія, «київські стрільці») на межі фольклору та пісень літературного походження, які знали впливу як романтичної,

так і модерністської, зокрема «молодомузівської», лірики Авторами піснених текстів та музики були вихованці «Просвіти», «Січі», «Ватри», «Соколив», «Плесту», «Молодої України», які стали старшинами та підстаршинами українського війська, що асоціювалося із Запорізькою Січчю (К Трильовський, К Гутковський, Л Лепкий, Р Купчинський, Ю Шкрумеляк, В Бобинський, І Іванець, О Степанів, Г Коссак, Ф Черник, М Угрин-Безгршній, М Гайворонський та ін) Стілізуючи, інтерпретуючи та поглиблюючи жанрову специфіку народних пісень, вони збагачували їх авторськими стильовими елементами, змінювали семантику Іхні твори друкувалися у збірниках «Сьпіваник Українських січових стрільців» (1918), «Січовий співаник» (1921), «Сурма» (1922), «Пісні січових стрільців» (1932), «Великий співаник “Червоної калини”» (1937), «Січові пісні» (1990), «Стрелецька Голгофа» (1992), «Ув'язнені пісні України» (1998), «Стрелецькі пісні» (2005) Видання «Пісні українських січових стрільців» (1932) містило майже весь репертуар С п, створений М Гайворонським, Л Лепким та Р Купчинським Найповнішим авторським зібранням С п вважається книга «Ми йдемо в бій» (1977) Р Купчинського, який у студії «Стрелецька пісня» (1934) дослідив історію виникнення жанру Б Кравців (стаття «Стрелецька пісня») розглядав С п як особливе явище української пісенної культури Вони охоплювали не лише похідні (маршові) пісні, тобто ембагарі («О, Україно!», «Йде Січове військо», «Лунає клич, лунає гімн», «Ми йдемо в бій», «Ми йдемо вперед» тощо), а й пісні («Гімн кошу»), балади трагічного змісту («Ой зацвіла черемха», «Ой вправ стрелець», «Іхав стрелець на війноньку», «А вітер колише шовкову траву»), ліричні пісні («Як з Березан до кадри», «Коло млина яворина», «За твої, дівчино, чорні брови», «Мав я дівчиноньку чепурнецьку», «Ой любив та кохав») тощо Жанрове розмаїття С п, тонке чуття слова, вишукана просодія, висока національна свідомість засвідчували значний талант їхніх авторів, нерозривний зв'язок із народним мелосом та набутками раннього українського модернізму Зразки жанру збирали Є Луцько, О Правдюк, В Сокол, Оксана Кузьменко та ін, аналізували І Іванець, Є-Ю Пеленський, В Радзюкевич, Ю Шкрумеляк, М Голубець, С Ріпечкий, І Соневський, Т Салига, В Задорожний та ін Найпопулярнішими були твори Б Лепкого («Видиш, брате мій», «Що то за гімн», «Чи то буря, чи то гімн»), М Голубця та М Гайворонського («Ой у лузі червона калина») Приклад С п, створеної сотником К Гутковським перед початком Першої світової війни, мелодію до якої записав М Леонтович у Кам'янці-Подільському (1919)

Гей, ви хлопці січові, раз, два, три!
Вже вороже серце мліє, раз, два, три!
На ніщо ми не зважаймо,
Лиш наперед виступаймо
Раз, два — раз, два — раз, два, три!

Попереду сотник іде, раз, два, три!
Він до пекла з нами піде, раз, два, три!
Бо він хлопець, як сметана,
Має рангу каптана
Раз, два — раз, два — раз, два, три!

Перший четар, як та змія, раз, два, три!
Звуть го хлопці Гамалія, раз, два, три!

Другий четар, як дитина
В нього личко, як малина
Раз, два — раз, два — раз, два, три!

Третій четар — хлопець гідний, раз, два, три!
Любить нас, як батько рідний, раз, два, три!
А четвертий — не сказати
Любить нас, як рідна мати
Раз, два — раз, два — раз, два, три!

Ця пісня неодноразово перероблялася, у ній з'явилися словосполучення *стрільці січові*, епізоди залицяння до дівчат, з музиками у корчмі тощо Іноді С п надають ширше тлумачення, зараховуючи до них будь-які пісні, що були популярними в Українських січових стрільцях («Ой іхав я коло млина», «Ой сяду я край виконця», «Летіла куля» тощо)

Строфа́ (грец. *strophē* поворот, зміна) — фонічно викінчена віршова сполука, відмінна від астрофічного вірша, що налічує від одного до чотирнадцяти версів, об'єднаних за періодично повторюваним формальним принципом, здебільшого за спільним римуванням, які характеризуються інтонаційною та ритміко-синтаксичною цілісністю, паузою, клаузулою, іноді римою, розміром, відносною змістовою завершеністю, належністю до певного літературного канону За античної доби — композиційна одиниця побудови пісні хору, виконувана між двома поворотами під час його руху по сцені Обидві однакові за будовою частини називалися С, коли здійснювався поворот ліворуч, та антистрофою — при повороті праворуч С належала лриці, призначеній для танцювання, тому нині зберігає повторення ритмічних груп наприклад, чотири такти витворюють мелодичний ряд, аналогічний чотирьом віршовим стопам, два ряди поєднані у період, а попарно з'єднані періоди сприймаються як коло, що замикає мелодію (у поезії — катрен, секстина тощо), яка постійно поновлюється У XVII—XVIII ст. поети послуговувалися терміном «реверсія» І Качуровський, аналізуючи ознаки С («Строфка», 1967, 1994), наголошував, що її складники можуть вживатися самостійно, натомість належність до літературного канону зумовлена версифікаційною традицією Неприйнятним є ототожнення С із будь-яким версифікаційним елементом, зокрема з римуванням, тому що вона наявна і в білому вірші, де композиційну функцію, притаманну римам, виконують клаузули С надає віршу ритміко-синтаксично викінченості, формується так, що початкова її частина має підвищену інтонаційну антикаденцію, а прикінцева характеризується знижувальною каденцією, неповнонаголошеними рядками, іноді виявляється у формах симетричного паралелізму Розмежування віршового твору на впорядковані рівнозначні С сприяє, на думку Г Шенгел («Техніка вірша», 1962), поглибленню мовленнєвої розміреності Якщо такий поділ втрачає чіткість, то йдеться про строфоїди, а у великих ліроесичних творах — про строфічну мозаїку із синтаксичною завершеністю У кожній із систем версифікації вироблені власні засади творення С Так, С античного віршування розбудовувалися за метричним принципом на підставі поєднання довгих та коротких складів, відсутності римування З'являється також вірші з однієї С, коли повторюваність стала не обов'язковою (чергування кількох рядків, як в алкеєвій чи сапфічній строфі) Рима, запроваджена у серед-

ньювичному арабському та європейському віршуванню, стала визначальною для С, але не для цілсного вірша, що розвивав певну тему чи підтеми всього твору і інтонаційна завершеність зумовлена не лише тематичною єдністю, а й внутрішньою будовою. Класифікація С як естетично відчутного і важливого вияву ритмікоінтонаційної та змістової цілності вірша залежить від його внутрішньої структури. Найменшою С вважаються моноверс та двовірш (дистих), максимальною — вісімнадцятивірш, де за основу береться схема римування, на відміну від античної версифікації, в якій визначальним було чергування різної кількості стоп. У силабо-тончній системі, де кожна С має одну і ту саму ритмічну конфігурацію (однакову кількість стоп), у версах, крім дистихів, вирізняють герцети і терцини, катрени, п'ятивірші, секстини, октави, нони, децими та ін., тобто прості і складні строфічні форми. При цьому може застосовуватися різне розташування рим — суміжне, перехресне, каліцеве (охопне) у розмаїтих варіантах. Газель, муссавату тощо властиве використання однієї рими у всіх С. Існують також тверді строфічні форми, названі класичними або канонічними, з притаманною тільки їм внутрішньою конструкцією: сонет, тріолет, рондо, рондель, рубай, спенсерова строфа, онегінська строфа і т. п. Спостерігають зв'язки між С та віршовим розміром (александрійський вірш українського шестистопного ямба) або жанром (децима оди) тощо. Деякі С домінують у віршованій традиції певної доби. Так, елегійний дистих переважає в античній версифікації, терцини — у пізньому середньовіччі, александрійський двовірш чи одична строфа — у класицизмі тощо.

Строфа вагантів (франц. *strophe des vagabonds*) — чотирирядкова римована строфа у середньовічній латинській та німецькій поезії вагантів, складалася з тринадцятискладових версів із цезурою після сьомого складу, яка іноді була римованою. При цьому передцезурна клаузула була пропароксигонною, а прикінцева — оксигонною. «Глибом переповнений // інколи до краю, / З гиркотою, подумки, // я себе караю» («Сповідь» Архепоема).

Строфа із жанровою тенденцією — синтетичне поєднання жанру і віршової форми, що не набуло остаточного завершення, адже часто одні й ті самі строфи закріплювалися за різними жанрами. І Качуровський («Строфіка», 1967) розглядає три групи таких стрóf — одичну, баладну та романсову. До них можна віднести і сонет, що має внутрішній драматизм, конфлікт думки, тому може викликати аналогії із прозовими чи драматичними творами, тлумачиться як сконцентрований ліричний нарратив.

Строфа «Крука» — строфа, запроваджена американським поетом-романтиком Е. А. По у вірші «Крук» (1845), складається з наскрізних рим рими півверсів, повторні рими та рефрен «Nevermore». Вона майстерно алтерована, є складною для перекладу. Російський перекладач Альгалан (псевдонім В. Жаботинського) зберігав тривожний вигук «Nevermore», а інші, зокрема українські, вживали слова *не жди*, *ніколи* (П. Грабовський, С. Гордінський) або *дарма* (А. Онишко) при дотриманні структури строфи. Очевидно, відтворити С «К» вдалося Г. Кочуру.

[] А повітря обважніло, мов незримо десь кадило
Фімамом устелило серафима світлу путь

«З райського прибув він хору душу врятувати
хвору

Щоб забув я про Ленору, смертним болям
дав заснуть»

Скрикнув я — Верни колишню втху,
мукам дай заснуть! —

Крук промовив — Не вернуть

Строфа національного характеру — строфа, яка вживається лише в окремому національному віршуванні. Так, іспанський поеті притаманні еспіNELA (децима), летрилья зехель (низка куплетів із рефренів, строфа, запозичена від арабів) та вільянско (релігійна пісня з анадіплосизмом рефреном), а також летрилья, поезії скальдів — драпа, яка прославляла конунгів (чітко окреслені строфи будувалися на основі алтерації), французький — ле та віреле, німецький — кніттельверс, український — коломийка.

Стрóфи історичної вартості — строфи, властиві віршуванню певного народу, часто походять від якогось твору, поняття І Качуровського. Такою можна вважати строфу «Нібелунгів» (або кюрєнбергову), шаїри (використану у поемі «Витязь у тигровій шкурі») Шота Руставелі, спенсерову (запроваджену англійським поетом Е. Спенсером), онегінську (покладену в основу поеми «Євгеній Онегін» О. Пушкіна), строфу «Крука», винайдену американським поетом Е. А. По у вірші «Крук».

Стрóфіка (грец. *strophē* поворот, зміна) — розділ віршованства, який вивчає властивості, внутрішню структуру строфи, історію її виникнення, еволюцію, зв'язок із жанром та віршовим розміром, визначає її класифікацію, здійснює опис строфічних форм — від дистиха, терцини до сонета й онегінської строфи. Цим терміном також називають строфічний лад творів певного автора чи стильової течії.

Строфічна форма (грец. *strophē* поворот, зміна і лат. *forma* вигляд, постава) — див. **Строфа**.

Строфобід (грец. *strophē* поворот, зміна) — строфоподібна будова вірша, коли вид строфи встановити не можна, хоча її структура наявна. Зразками С є поезії Т. Шевченка («Мені тринадцятий минало», «Чернець», «Хустина»), І. Франка (деякі вірші зі збірки «Зів'яле листя»), Г. Чупринки, М. Семенка («Тов Сонце» та ін.), Є. Плужника («Галлєй»), І. Світличного («Курбас») та ін.

Структура (лат. *structura* побудова, розміщення, лад, від *struo* будує, зводжу) — сукупність істотних стійких відношень між різними складниками цілсного утворення. Так, С вважається сукупністю відношень між дискурсом і розповіддю в нарративі Ю. Лотман («Аналіз поетичного тексту», 1972) вбачав у С заміник традиційного поняття «змст», пропонував розглядати її у дуалстичному зв'язку з ідеєю як еквівалент форми. Особливого значення надають С у генериці (жанрології) для з'ясування формальних, надлених певною мірою визначення особливостей літературних жанрів. На С жанрів звернули увагу класицисти, схильні до канонізації письменства. В її основу покладений принцип усталених, твердих форм, передусім строфічних, метрична будова версифікації, єдності часу, місця і дії у драматургії тощо. Такі еталони формувалися на основі античної традиції, набували форми імперативу, розхитаного за доби романтизму, коли відбулася перша де-

канонізація жанрових С. Однак вони зберігаються і в сучасній літературі, хоч і не відповідають суворим вимогам нормативної естетики, визначають будову романного, віршового чи драматичного простору. Як визначальний термін структуралізму С вказує на синхронне фіксування будь-якої дахронної мінливої системи, виявляє її інваріант. При цьому мовні С ототожнюються з мисленневими на підставі універсальної граматики, здатної інформувати всі мови про світ (Ц. Тодоров). Повне її усунення, чого домагалися авангардисти ХХ ст., загрожує розпадом внутрішньої основи художнього твору, якого прагне і постмодернізм, зокрема постструктуралізм. Так, Ж. Дерріда («Структура, знак та гра в дискурсі про гуманітарні науки», 1966), обґрунтовуючи ідеї децентралізації культури, вільної гри, спростовуючи уявлення про першопричину, заперечує головне положення структуралістів про центр, вважає його нав'язуванням читачеві думки всевідного автора.

Структура літературного твору (нім. *Struktur des literarischen Werkes*, англ. *structure of literary work*, франц. *structure d'oeuvre litteraire*, польс. *struktura dzieła literackiego*, рос. *структура литературного произведения*, від лат. *structura* будова, розміщення) — внутрішня і зовнішня будова художнього твору як цілісної системи, спосіб зв'язку між нею та відносно стійкими складниками на підставі ієрархічних відношень. Вона не фіксується при безпосередньому сприйнятті, властивою імпресіоністичній критиці, есеїстичному філософуванню. Більшість дослідників вважає за потрібне визначити внутрішній лад твору, його доцентрові тенденції. Поняття «структура», за твердженням Ж. В'єту і Ж. Паже, трактується як модель, що відповідає вимогам цілісності, трансформації та саморегулювання. Словесні оболонки (текст) самі по собі не виявляють художньої цінності, набувають її від структури, що має інтелектуально-емоційну організацію. У їх поєднанні виявляється внутрішня форма, надляна ідеальним змістом (інтеграція за допомогою уявлення мікрообразів, макрообразів, їх зв'язків у фабулі, сюжеті, жанрі), та зовнішня як система перетворення загальноновживаної мови на художню. З метою досягнення сподіваної активізації звукових та ритмічних засобів мовлення, послідовного чи інверсованого розвитку дій тощо використовуються можливості фоніки, архітектоніки, композиції. За античної доби, передусім у концепціях Аристотеля, як С л т розглядали взаємозв'язок теми, фабули, перипетій, характерів дійових осіб, мовних засобів. Однак лише на початку ХХ ст. була сформована методологічна концепція елементарно-структурного аналізу, зумовлена тогочасними загальнофілософськими пошуками. На думку Г.-В.-Ф. Гегеля, йдеться про чотиричленну структуру твору: зміст, внутрішню і зовнішню форму. Досліджуючи онтологію та пізнання літературних творів, естетики-феноменологи (Н. Гартман, Р. Інгарден) також окреслювали у такій структурі чотири пласти: представлений світ, його естетичний вигляд, значення мовних форм, мовлення з його звуковою організацією. Опоязівці осмислювали систему прийомів, за допомогою яких з'ясовували, «як зроблено твір». Апологети структуралізму, що розвивали досвід формальної школи, порушили проблему розмежування тексту і підтексту у структурі твору, ви-

користовуючи здобутки семіотики, вивчали структуру тексту як знакової системи. На основі досліджень лінгвістики тексту (Б. Совінський, В. Дресслер, Р. А. де Богранд, В. Калмейер, Х. Калферкемпфер) сформувалися настанови висвітлення комунікативної проблематики письменства, засвідчені працями Т. А. ван Дейка, Р. Фаулера, Р. Омана, Дж. Ліча та ін. Літературознавчі студії такого спрямування були тісно пов'язані з мовознавчими, зокрема при застосуванні теорії мовних актів Дж. Остина та Дж. Р. Серля, що викликала полеміку між структуралістами та постструктуралістами на межі 70—80-х ХХ ст. Деякі дослідники (Л. М. Пратт, Ж. Женетт, Е. Парре та ін.) створили концепції про статус оповідної вигадки, про специфіку і функціонування у літературному тексті, на відміну від позалітературного. Сформувався принципово новий погляд на С л т, і стали трактувати залежно від концепції твору, носієм якого вважається текст із потенційним кодом сприймання та інтерпретації, опосередковуючи методологію та методіку аналізу та висвітлення жанрово-композиційної своєрідності. Тому в художніх структурах вбачали єдність змістовно-формальних характеристик певного твору із загальними жанрово-стильовими ознаками, з явищем власне літератури. При цьому всі складники внутрішньої та зовнішньої форми розглядаються в строго ієрархічній, доцентровій моделі, де ідейно-тематичне ядро відіграє роль керівної підсистеми, що послідовно передає художню інформацію з одного рівня на інший, створює прямих та зворотних зв'язків між ними. Такий погляд на літературний текст дає змогу виявити в ньому закономірності морфологічної та історико-методологічної диференціації різних форм при варіюванні загальних принципів організації твору письменства, питомої ваги будь-якого його складника в цілісності всієї структури. Значний внесок в осмислення С л т зробив Ю. Лотман («Про проблему значень у вторинних моделюючих системах», 1965, «Структура художнього тексту», 1970, «Аналіз поетичного тексту. Структура вірша», 1972 та ін.). Він наголошував, що структурний аналіз розглядає художній прийом не як визначальний елемент тексту, а як відношення.

Структуралізм (лат. *structura* будова, розміщення) — структурно-семіотичний напрям у гуманітарних науках ХХ ст., для якого притаманне філософсько-епістемологічне уявлення про структуру. С розвинувся з логоцентричних концепцій світосприйняття, що формувалися й розвивалися у числовій моделі космосу, обґрунтованій Піфагором, у «Роздумах про метод» Р. Декарта, у «Загальній граматиці» (1660) К. Ланселота та А. Арто, в ідеї всевітньої писемності (пазіографії) Г. Лейбніца та інших спробах створення універсальної метамови за настановами логічного позитивізму. Важливим у становленні С було вчення Ф. де Соссюра («Курс загальної лінгвістики»). Мову він розглядав як упорядковану від найпростіших до найскладніших рівнів систему із взаємозв'язком її складників, протиставивши своє вчення позитивістському атомізму та еволюційній лінгвістиці. Його концепція позначилася на різних школах структурної лінгвістики, починаючи із Женевської. С вважається одним із наукових підходів до системно-функціонального вивчення літератури як мистецтва слова, розвинутих представниками Паризької семіологіч-

ної школи (ранній Р. Барт, А. Ж. Греймас, К. Бремон, Ж. Женетт, Ц. Тодоров та ін.) та Бельгійської школи соціології літератури (Л. Гольдман та ін.). Вони врахували також досвід психоаналізу З. Фрейда, соціології Е. Дюркгайма, логіки Б. Рассела та Р. Карнапа, театральної діяльності В. Мейерхольда, творчої практики символістів (А. Белій), футуристів (В. Хлебніков, В. Маяковський та ін.), семіотики Ч. С. Пірса, етнології К. Леві-Строса, Копенгагенської глосематики, Нью-Йоркського лінгвістичного гуртка, Єльського дескриптивізму, кібернетики тощо. Для лінгвістичного С. характерне спростування психологізму, інтроспекційного, позитивістського психографізму, прагнень виявити мовну структуру поза діахронією, географічними, соціальними, історичними чинниками тощо. Важливим у С. є поєднання мовознавства з семіотикою, вивчення принципів означування, яке здійснювали французькі дослідники 50—60-х ХХ ст., що аналізували неусвідомлені структурні відношення тогочасної культури. Значний внесок в осмислення проблеми С. належить представникам Празького лінгвістичного гуртка (Р. Якобсон, Я. Мукаржовський та ін.), які висунули тезу про бінарні опозиції, що дають змогу точно окреслити функції елементів будь-якого висловлювання. К. Леві-Строс («Печальні тропіки», 1955) переніс метод структурної лінгвістики на терени культурології; аналізуючи архаїчні суспільства, використовував бінарні опозиції («природа — культура», «рослинне — тваринне», «сире — варене») та деякі засоби теорії інформації. На його думку, поняття, закладені в первісних ритуалах (шлюб, родичанні та ін.), тотемах, міфах, масках, сприймаються як своєрідна мова з антигетичним подрібненням змістів, їх переставленням та взаємозаміщенням, як ідея надраціоналізму (гармонії чуттєвого та раціонального елементів), спільна для багатьох народів на ранньому етапі розвитку. К. Леві-Строс не вважав представниками С. деяких вчених — Р. Барта, М. Фуко й Ж. Лакана. Проте Р. Барт став його послідовником, використавши етнологічні методи при дослідженні сучасної культури. Він вважав, що будь-який вияв культури опосередкований розумом, що структурний аналіз його наявності може застосовуватись необмежено, висвітлювати своєрідну «соціологіку». Аналізуючи розмаїті перекодування прийомів насолоди текстом, Р. Барт намагався запровадити методологію С. в художню літературу. Однак формувати концепцію С. на теренах письменства значно раніше почали представники формальної школи, зокрема Ю. Тиньянов, який запровадив поняття «С.» у літературознавчий обіг, В. Пропп («Морфологія казки», 1928), що порівнював текстові втілення казкового сюжету з інваріантом. Були окреслені настанови вивчення конструктивних складників поетичного твору (цілісного утворення) з функціонального погляду. Спільними зусиллями науковці виробили конструктивні суперпозиції С., що полягали у перегляді традиційної метафізики, в поясненні ірраціональних аспектів свідомості, в неорационалізмі, полемічному щодо романтичних, імпресіоністичних інтерпретацій літературного твору. Розглядаючи текст з урахуванням здобуттів семіотики, прихильники С. прагнули наблизити літературознавство до точних наук, уникнути невизначеності та суб'єктивізму, характерних для психологічної та культурно-історичної шкіл, усвідомлювали невідпо-

відність ідеологізованих методів дослідження художньому об'єкту, тому спрямовували свої пізнавальні зусилля на його структурно-семантичну єдність. Вони використовували запозичений з теорії Ф. де Соссюра синхронний метод аналізу з метою системного осягнення структури тексту в ієрархічній цілісності його складників, зміна одного з яких позначається на інших та на всій системі. З позиції С. вважалося безпідставним вбачати в художньому творі його змістово-формальну цінність, оскільки переважали універсальні, а отже, типові уявлення про текст як усталене явище, не пов'язане з минулим, творчою лабораторією, незалежне від автора. Зміст формується під час читання, повністю залежить від реципієнта. Тому Ж. Женетт наполягав на потребі створити деперсоналізовану історію письменства, в якій реалізується літературний дискурс. Структуралісти застосовували такі поняття, як «знак», «означник» та «означуване», «код», «колективна специфіка мови», на які також вплинула теорія Ф. де Соссюра. Оперуючи ними, Ц. Тодоров, Юлія Крістева та ін. прагнули виявити внутрішню структуру породження сенсу, сюжетної організації будь-якої оповіді поза часом її виникнення, створити «споконвічну» типологію жанрів. Лінгвістичне бачення позначалося і на моделі свідомості, сформованій, за гіпотезою Сепіра — Ворфа, під впливом мови, що збагачує й водночас обмежує людське світосприйняття. Неофрейдист Ж. Лакан використовував набутки С., проводячи аналогії між структурами мови та механізмами несвідомого: словесний матеріал відповідає об'єкту аналізу, а виправлення мовних порушень — виліковуванню недужого. Лінгвістика розвивала можливість психоаналітичної терапії, на підставі чого виникала культурологічна концепція, згідно з якою символічний рівень визначає потенціал мови, історії, культури, панує над відсутнім реальним та ілюзорним уявним. М. Фуко послуговувався інструментарієм С. при осмисленні історії ідей. Задля цього він здійснював синхронні зрізи культурної основи, абстрагуючи її від епістемологічної динаміки. Аналіз пізнавальних практик дав йому змогу виявити такі категорії, як структура, мова, несвідоме. Та структура видавалася об'єктивнішою, ніж історія, трактована як «міфологія прометеївських спільнот». Мові було надано переваги порівняно із суб'єктом («смерть суб'єкта»), що зумовлювалося потребою гносеологічного об'єктивізму. С. не був однорідним напрямом чи школою, охоплював різні течії: семантико-структурну, граматику тексту, семіотично-комунікативну. До семантико-структурного спрямування належала Паризька семіологічна школа, що виробляла адекватний опис нарративних структур та відповідну їм граматику оповіді. Представники граматики тексту (П. Хартманн, Т. А. ван Дейк, Х. Різер, Й. Іве та ін.) на підставі лінгвістичних правил створювали модель для опису як мовленнєвої, так і нарративної компетенції, переведення літературних процесів з глибини структури на її поверхню. З. Шмідт, Г. Вінольд, Е. Моргенталер (семіотично-комунікативний напрям) досліджували чинники породження та рецепції тексту, виявляли інтра- й екстратекстуальні комунікативні аспекти. Дві останні течії зумовили появу лінгвістики тексту, яка з теорією мовленнєвих актів Дж. Остіна та Дж. Р. Серля вплинула на становлення концепції аналізу комунікативних можливостей художнього тексту з позиції лінгвістики,

нини актуальною для постструктуралістів У С конкурували французька (Ц Тодоров, Р Барт та ін) і англо-американська (Ч С Пірс, Ч Морріс) школи, виокремлювалися психоаналітична (Ж Лакан) та соціологічна (Л Гольдман) тенденції С практикували літературознавці Польщі, Чехії, Угорщини У СРСР проблемами С займалися представники тартусько-московської семіотичної школи (Ю Лотман, Л Віготський, В Пропп, В Топоров) На думку Ю Лотмана, структура літературного тексту є ієрархічною, багаторівневою, пов'язана з антиноміями І Канта, що позначилися на бінарних опозиціях «знак — значення», «текст — контекст», «структура — текст» тощо На кожному її рівні виокремлювали найпростіші, запозичені з семіотики компоненти, здійснювали їх точну реєстрацію (синтагматика) та об'єднання у відповідні класи (парадигматика), наділені комунікативними властивостями Проте вони, на відміну від загалом живої мови, виконують функцію другої моделювальної системи Пріоритетним у тартусько-московській школі був аналіз лінгвістичних рівнів поетичного тексту, перекладів, фольклорної архаїки з використанням кількісних прийомів дослідження ритмо-метричних схем Прагнення віднайти засади метанауки спонукало структуралістів Вяч Іванова, В Топорова використати можливість семіотики при осмисленні гіпотетичного уявлення про архетип Світового Древа Проблемним залишалося з'ясування семантики художнього тексту у зв'язку з позахудожніми чинниками та парадигматикою під час висвітлення зв'язків між структурою й автором, структурою і реципієнтом Це було спричинено переважанням синхронних моделей наукового опису, базованих на статичному принципі, й нехтуванням діахронними, тобто історичними, які частково використовували прихильники формальної школи та Празького лінгвістичного гуртка В українському літературознавстві до С належали представники донецької школи, зокрема М Гіршман, В Федоров Цінними набутками С стали спроби докладного аналізу внутрішньотекстових відношень, бінарних опозицій на різних рівнях структури художнього твору, особливо в дослідженнях художнього мовлення, віршування, композиції, сюжету твору При цьому доступні чуттєвому сприйняттю зовнішні явища (епіфеномени) завжди засвідчували наявність глибинних структур, внутрішніх закономірностей Тому Р Барт прагнув віднайти єдину оповідну модель, Р Скоулз — модель системи власне літератури, Дж Каллер — систему конвенцій, що уможливають письменство С пережив своє піднесення із середини 50-х ХХ ст, зокрема засвідчене публікацією нарису «Печальні тропки» (1955) К Леві-Строса Після звинувачень у формалізмі (1968), есентизмі С поступився постструктуралізму, хоч у США продовжував зберігати свої позиції (Дж Каллер, К Гільєн, Дж Принс, Р Скоулз, М Ріффатерр) Згодом структуралісти здійснювали дослідження з позиції наратології, постструктуралізму та деконструктивізму

Структурний аналіз наративу (*lat structura* будова, розміщення, грец *analysis* розкладання, англ *narrative* оповідь) — тип аналізу тексту переважно на підставі його семантико-синтаксичних відношень

«Струни. Антологія української поезії. Частина I—II. Берлін, 1922» — літературно-художня ілю-

стрована антологія-хрестоматія в упорядкуванні Б Лепкого, що містила твори від найдавніших часів до сучасності, призначена «для вжитку школи й хаги» Оpubлікована берлінськими видавництвами «Українська народна бібліотека» й «Українське слово» У першій частині видання були надруковані фрагменти переспівів «Слова о полку Ігоревім» Т Шевченком, В Щуратом, Б Лепким, пісні календарного циклу, історичні та ліричні твори І Котляревського, Т Шевченка, П Кулша, Ю Федьковича, Л Глбова, С Руданського, О Кониського, С Воробкевича, М Старицького та ін У другій частині подані стилі вступні статті про письменників, твори яких вміщено в альманаси, список основної критичної літератури про них, передруки віршів Подано вибрані твори 44 поетів (І Франка, Лесі Українки, О Олеся, П Карманського, Б Грінченка, О Маковея, В Самійленка, М Вороного), літераторів молодшої генерації Т Галпа, І Стешенка, Б Лепкого, Р Купчинського, Л Лепкого, О Бабя та ін Представлено кілька ліричних віршів («Гаї шумлять», «З кохання плавав я, ридав», «Галтує дівчина») П Тичини Антологія ілюстрована світлинами поетів, рисунками-портретами, що належать Б Лепкому

Студійна репетиція (*ital studio*, від *lat studio* ретельно вивчаю, і *lat repetitio* повторення) — різновид репетиції на телебаченні, під час якої редактор корегує зміст майбутньої передачі, а режисер — поведінку її акторів та учасників

Студійне мовлення (*ital studio* спеціальне приміщення) — процес передавання зображення та його звукового супроводу (кіно-, відеофільми, безпосередні трансляції з павільйонів, комбіновані передачі) з телецентру на радіотранслятор

Студійний запис (*ital studio* спеціальне приміщення) — запис у студії на плівку радіо-, телепередачі, призначеної для трансляції в ефір

Студія (*ital studio*, від *lat studeo* ретельно вивчаю) — творчий колектив, який виконує творчі, навчальні, експериментальні, видавничі функції, а в театральному мистецтві — і сценічні У літературознавстві так називають невелику за обсягом наукову розвідку, що порушує важливі проблеми У журналістиці С — спеціально обладнане приміщення (радіостудія, телестудія, тонстудія) для підготовки, запису, трансляції радіо-, телепередачі Поняття «С» використовується і в значенні наукової розвідки, невеликої статті дослідницького змісту Воно поширюється і на видання аналогічного характеру, як-от збірник «Літературознавчі студії» Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (з 2001)

Ступеневий спосіб викладу — виклад певного наративу або літературно-критичних міркувань, якому властиві продумана почерговість епізодів і послідовність питань, що поступово розкривають проблематику теми без повернення до вже зображеного чи доведеного У С с в доцільно використовувати як принцип дедукції, так й індукції С с в був найпоширенішим у класицизмі, Просвітництві та реалізмі

Стягнення — пропуск одного складу у дольниках, написаних переважно дактилем чи анапестом Те саме, що й лейма

Суб'єкт у літературі (*lat subjectum* підкладене) — носій певної форми діяльності у художньому творі, який діє цілеспрямовано задля задоволення

своих потреб (літературний суб'єкт, наратор, або розповідач, ліричний суб'єкт, ліричний герой, персонаж, дійова особа) С у л створений письмєнним згідно з вимогами літературного роду та жанру, відповідно до естетичних засад автора, ідіостилі, є основним чи другорядним у творі, існує у мовній формі С у л може виражати позицію автора, бути його дублером або резонером, надаючи твору автобіографічних ознак, може функціонувати у творі як автономна особа з рисами, зумовлєними художнім задумом і світоглядними засадами автора. Окремі С у л вступають у діалог з автором, виконують партнерські ролі С у л амбівалентний, сприймається як складник твору і одночасно надає йому цілісності, виконує функції наратора. За моделлю А Ж Греймаса, ідеється про актант чи основну роль на рівні глибинної наративної структури, про пошуки об'єкта. На рівні поверхневої наративної структури відбувається конкретизація протагоніста. Ліричний суб'єкт, на відміну від нього, виражає і виголошує у формі монологу особисті переживання, відображаючи в них свій внутрішній світ, взаємини з іншими індивідами чи докльїями. Давніші концепції С у л визнавали його індивідуальність, самтожність і незмінність, вбачали в ньому центр актив мислення, почуття і волі, що виявлялись у мовленні, вчинках, ставленні до світу, інших індивідів і спільнот. Новітні напрями (структуралізм, постструктуралізм, деконструкціонізм, постмодернізм) піддали сумніву постать С у л. З'явилися версії про його децентрацію, розхитування, брак самтожності, мнливність і плінність, випадковість змісту, що його наповнює. Утвердилася думка про втрачене і знищене. Я Крайнього вияву вона набула в тезі «смерть суб'єкта» М Фуко, прихильниками якої також стали Ж Лакан, Р Барт, У Еко, Ж Деррида. Ця концепція в науці про літературу позначилася на відході від категорії С у л як самостійної і самодостатньої істоти, здатної до існування в ізоляції, в замкнєтих і непроникних межах власного Я. Більш помірковану позицію в дискусїях про С у л зайняли М Бубер і М Бахтін. Вони звернули увагу на важливе значення в письменницькій практиці категорії С у л та міжсуб'єктних відношень, а також на те, що вона з іншими чинниками впливає на характер літературних напрямів і шкїл. Дослїдженнями С у л займається антропологія літератури.

Суб'єктивїзм (*лат subjectum підкладене*) — упереджене ставлення реципєнта до художнього твору. Спричинений або нерозумінням сутності мистецтва, або тенденційним ставленням до автора, або смаками критика, або й слїпим дотриманням канону. Тенденція С здебільшого притаманна провокативному літературознавству.

«Суб'єктивна камера» (*лат subjectum підкладене і camera склепіння*) — прийом телевізійної та кінематографічної зйомки, що передбачає знімання камерою погляду персонажа для відтворення його внутрішніх переживань.

Суб'єктивний наратів (*лат subjectum підкладене і англ narrative оповідь*) — розповідь, у якій погляди, вподобання, переживання явного наратора позначаються на зображуваних подїях, як у романі «Тигролови» І Багряного. С н також називає відтворювані думки та почуття одного чи кількох персонажів.

Суб'єктивність (*лат subjectum підкладене*) — ставлення до когось або чогось, зумовлене поглядами, інтересами, смаками, вподобаннями суб'єкта. Надмір С призводить до егоцентризму та суб'єктивїзму, обмаль — до нівеляції індивідуальності. У постмодернізмі лінгвістичну С протиставляють картезіанському суб'єкту як внутрішньо обмеженому агенту логоцентричної дії. Така модель зазнає деконструкції, наголошує на залежності індивіда від мови у практиках сигніфікації. Вона поширена у письмі, керованому difference, у дискурсі, в якому вбачають первинне середовище формування С, у феміністичній критиці, постколоніальних студїях тощо.

Субкультура (*лат sub префікс на означення підпорядкованості і cultura догляд, освіта, розвиток*) — система цінностей класичної культури, трансформована у свідомості певних соціальних груп, для яких вона стала специфічним світоглядом, угруповання, переважно молодіжне, що є цілісним автореновним утворенням зі специфічним стилем та мисленням його представників.

Сублімат (*лат sublimatus піднятий, піднесений*) — продукт сублімації.

Сублімація (*лат sublimatio, від sublimo піднімаю, підношу*) — механізм перенесення нижчих, переважно сексуальних, потягів на інтелектуально й соціально вищі цілі. Одними з перших звернули увагу на С німецькі письменники-романтики (Новалис) та філософи (А Шопенгауєр, Ф Ніцше). Ідею С з іхньої творчості запозичив З Фройд, розвинувши її у теорії психоаналізу як вихід із сексуальної кризи через вимушену стриманість завдяки якій трансформований сексуальний потяг спрямовується на культурну, творчу працю. Хоча психоаналітична концепція спрямування енергї інстинктів на творчість була видозмінєна, зокрема у працях німецького філософа М Шелєра (вбачав у всіх формах природи схильність до С), її предметом і надал є висвітлення зв'язків між біологією та соціальною сферами, між особистістю й суспільством, специфіки художньої творчості.

«Суботний Ужгород» — літературний альманах (Ужгород, 1999), реалізація проекту видавництва «Карпати» і «Гражди». Вважається продовженням попереднього альманаху «Екзиль». До нового видання увійшли поезії П Мідянки, проза С Степи, В Горвата, І Ребрика, наукові студії «Василь Довгович людина бароко» Натал Вігодованець та «До перекладу церковнослов'янської граматики Михайла Лучкая» К Галаса, завершення розпочатої в «Екзилі» праці «Історія Закарпаття: спроба деміфологізації» Й Кобаля та ін.

Субрєтка (*франц soubrette*) — роль спиритної, дотепної, винахідливої, лукавої служниці, яка допомагає господарям у їх любовних інтригах та пригодах.

Субстанція (*лат substantia наявність, сутність*) — незмінна основа всього сущого. Філософська категорія С відображає внутрішню єдність всіх форм руху буття, природи та історії. У наратології, за Л Ельмслєвим, С позначає матеріальний або семантичний складник дійсності, відмінний від форми, охоплює план вираження (мова, оповідання, кінофільм тощо) і план змісту.

Субституція (*лат substitutio, від substituo підставляю, замінюю*) — вживання одного мовного елемента замість іншого, аналогічного. Структура-

лізм тлумачить її як взаємозамінювання мовних складників у межах певного контексту з урахуванням їх функціональних можливостей, ознак самостійності, парадигматичних та синтагматичних зв'язків

Субстрат (*lat substratum* підстилка) — загальна, єдина, здебільшого пасивна основа різноманітних явищ, спільності або подібності однорідних об'єктів У мовознавстві термін застосовується на позначення елементів мови асимільованого народу в мові народу-завойовника, як-от давнькської мови в румунській чи іберійській — в іспанській

Субтітр (*lat sub* префікс на означення підпорядкованості і *francz titre* титул, заголовок) — напис, який подається внизу кадрів теле- чи кінофільму

Сугестія (*lat suggestio*, від *suggero* навчати, навуюю) — жанрова специфікація літератури, базована на нюансованій тональності, додаткових смислових натяках, передчуваннях Звернена до емоційної сфери, до підсвідомості, вона навуює читачеві думки і переживання письменника Поняття «С» з'явилося в англійській філології у XVIII ст у зв'язку з дослідженням орієнталістів, коли В Джонс та Х Вільсон переклали санскритський термін «в'яджана» як «сила навіювання» Його вживали Ш Бодлер та С Маларме, апробував О Фет, перебуваючи під впливом філософії А Шопенгауера Теоретичного значення С надав Д Овсянко-Куликовський, який поглибив учення О Потебні про форму Однак термін не набув чіткого понятійного наповнення Соціопсихологи тлумачать С як підказування, навіювання слухачеві, програмування його настрою, літературознавці — як підтекст, другий і третій плани зображення, а О Веселовський застосовував його в обох аспектах Індолог Б Ларін вбачав у С прихований ефект, невід'ємний від поетичного мовлення, румунський літературознавець Л Ягустин вказував на словесно не виражені, навіювані поетичні настрої, що відображають внутрішню сутність ліричного твору Цими проблемами цікавився російський філософ В Соловйов, що засвідчує його стаття «Буддйський настрої у поезії» (1894) про поему «Давні речі» А Голенщцева-Кутузова Поняття «С» найпоширеніше у психології, на позначення прямого (імперативного) чи опосередкованого впливу на душевну сферу людини, зумовленого потребою програмування її поведінки, виконання навіюного її змісту При цьому застосовують спеціальні приховані словесні формули, що немовби мимодіх вводяться у свідомість сугерента, стають чинниками активного впливу на його поведінку І Черепанова («Будинок Чаклунки будова творчого несвідомого», 1996) пов'язує С як «арсенал засобів та прийомів спрямованого впливу» із настановою особистості, яка ще не усвідомила себе готовою «до певного сприйняття, виршення, дії» Московський дослідник В Аллахверхов («Психологія мистецтва есе про таємницю емоційного впливу художнього твору», 2001) переносить функціональні можливості С на ефект контрасту, коли дисонанс у художньому тексті активізує свідомість реципієнта, змушує його інтерпретувати (спосіб творення суперечностей), конструювати «логічну неможливість» (шквал оксюморонів), двозначність, переходячи від «поверхневого тексту» до внутрішнього, неусвідомленого, «породжувати оманливі очкування» (алогізм сюжету), грати з символами

При цьому різні семантичні, тропейні, стилістичні тощо засоби можуть використовуватися як на пантекстуальному (сюжетному) рівні, так і у фрагментах художнього твору Підвалини розуміння С в українському літературознавстві закладав І Франко («Із секретів поетичної творчості») на підставі тлумачення «верхньої» і «нижньої» свідомості, запозиченого у німецького вченого М Дессуара І Франко вважав, що поет творить у «непритомнім стані», «задня доконтрастна сугестія мусить розворушити цілу духовну істоту, зворушити своє життя, напружити свою увагу», «пережити все те, що хоче вилити в поетичному творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережито могло влитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню» Предметом зображення у С, як і в медитації, є духовна сфера, внутрішні конфлікти морально-психологічного характеру Відмінності зосереджені на цільовій настанові твору, його образній системі, які викликають аллюзії на душевний стан, невловні для раціональних мовних структур, на серпанкову, чарівливу, принадну неясність, коли «напівтїнь божеств'яної сивої кишки / між черевиків блукає, немов між могил» (Наталка Білоцерківець) С походить від давньої словесної магії, зазвичай викликає різні уявлення, не називаючи їх, здатна заповнювати асоціаціями пропущені ланки експресивного висловлення «І я — мов тїнь І тїнь її / Я викликаю чистим словом» (Людмила Таран) Тут зайва будь-яка аргументація та логічний висновок Головна роль виконують багатопланові асоціативні зв'язки, хиткі інтонаційно-мовленнєві конструкції, підтримувані активізованою ритмомелодикою, емоційною аурую тексту Водночас першорядного значення надано витончений символіці, синтезу полсемантичного ліричного сюжету, коли образи немовби гіпнотизують, викликають сновидні картини

В обличчя — сонце золоте,
В очах відбилася блакить
І як не віряться у те,
Що тїнь за спиною стоїть,
І навіть крапелька роси
За шию
Падає
З коси (Л Талалай)

С відображена у народній творчості (замовляння, ворожіння, календарно-обрядові пісні, загадки тощо), у ліриці, зокрема у поезії романтиків (Л Боровиковський, А Метлинський, В Забіла, ранній Т Шевченко та ін), символістів (О Олесь, М Вороний, Г Чупринка, Б Лепкий, В Пачовський, Д Загул, Я Савченко та ін), які домагалися чистого звукового образу, у творчості імпресіоністів (В Чумак, В Еллан), сюрреалістів (Ф Потушняк, частково Б-І Антонич) Д Донцов знаходив приклади вживання С у поезії Лесі Українки Частіше сугестивні вірші з'являються у творчості поетів з інтроспективним мисленням (В Сосяра, М Йогансен, В Свідзинський, Д Павличко, М Вінграновський, І Драч, В Коломєць, В Підпалій, І Калинець, В Голобородько, В Кордун, Л Талалай, П Мовчан, Людмила Скірда та ін), але трапляється і в поетів-екстравертів («Зимова ніч» Б Пастернака, «Бал в опері» Ю Тувіма, «Гофманова ніч», «Сліпці» М Бажана, «Осінній день, осінній день, осінній» Лїни Костенко) У версифікаційній С особливе зна-

чення надається фоніці вірша, наспівності, ритму, інтонаційному малюнку Через них поетові вдається зачарувати читача невловним рухом складних емоцій У таких випадках Елеонора Соловей використовує поняття «сугестивний лризм» Така поезія найближча до музики, її засоби виразності виходять на перший план, а семантика видається другорядною, як в одному з віршів В Коломійця

Самота Се мета?
Тоскно між сосен
у небо струн
музика оснь
синьо сум []

Сугестивні синьяно притаманні також прози (новелістика М Коцюбинського, «Блакитний роман» Г Михайличенка, повість «Подорож вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» М Йогансена, романи «Майстер корабля», «Чотири шабл», «Вершники» Ю Яновського, «Герострати» Емми Андєвської, «Дев'ять оповдань» Дж Д Селнджера, «Золоті плоди» Наталі Саррот) та особливо драматургії Ще Арістотель наголошував на великій силі навіювання сценічного мистецтва, що викликає ефект катарсису С досліджують літературознавці Б Томашевський, О Квятковський, Лідія Гінзбург, Я Славинський, І Шпаковський, а в Україні — А Макаров, Ю Тимошенко, Елеонора Соловей, Ярина Цимбал та ін

Сугіта — форма християнських гімнів, поширена переважно у Сирії, мала вигляд патетичного діалогу, сформованого за текстами Св Письма

Судження — зв'язок між двома поняттями, вираженими суб'єктом і предикатом, представлений розповідним реченням С буває істинним чи хибним, частковим чи загальним, атрибутивним чи категоричним, модальним На відміну від твердження, не має психологічного відтінку

«Суділище любові» (франц *cour d'amour*) — поширені серед попередників-трубадурів палацових ігри-забави під голуванням поважних панн, втаємничених у сердечні справи, які розглядали любовні проблеми Поняття Ж Нострадама, запроваджене в 1575 Пам'яткою, що зафіксувала такі забави, вважається трактат «Про кохання» (XII ст) Андрія Капелана, яким захоплювався Стендаль («Про любов», 1822)

Сузір'я (англ *constellation*) — форма зорового вірша, що має нагадувати зоряне небо, використання графічного відображення як елемента значення, поняття С Маларме Основний прийом С — інверсія, що відповдає опозиції «теза — антитеза» С використав у своїй творчості швейцарський поет, прихильник конкретної поезії О Гомрінгер (вірш «Пінг-понг»)

пінг-понг
пінг-понг пінг-понг
пінг-понг пінг-понг
пінг-понг

Сума (лат *summa* *сукупність*) — жанр середньовічної філософської літератури, призначений для систематичного викладу теологічних знань за строгою композицією, що охоплювала різні теми «Сума про істоти» (прибл 1240) німецького богослова Альберта Великого, «Сума теології», приписувана

Александрю із Гельса, антіязичницька «Сума філософії» (1259—64), «Сума теології» (1267—73) Фоми Аквінського, «Сума про благо» Ульріха Страсбурзького, «Сума логіки» У Окамі Жанр занепав у XVI ст

Сумаріус (лат *summa* *сукупність*) — назва поетичних творів у давньопольській літературі, як-от «Сумаріус віршів» М Морштина, а також коротка інформація про театральну виставу С називали і різновид політичної сатири у вигляді псевдоп'єси, що імітувала сценічне мистецтво, наприклад «Запустний акт комедіантів» (1699)

Сумадія (лат *summa* *сукупність*) — у концептичних бароках віршах — поєднання певних мотивів Вважалася одним із принципів поетичного сюжетотворення, як у каталогічному вірші «Минути» Івана Величковського

Суміжне римування, або Парне римування, — див Схе́ма римува́ння.

Сумірність — повна або приблизна ритмічна збіжність звукових періодів, яку визначають кількісні (тривалість звука, кількість складів та їх поєднань) та якісні (висота і сила звука) характеристики Кількісна С притаманна античному, квантитативному віршуванню, побудованому на впорядкуванні довгих і коротких складів, де основою була кількість часу для вимови короткого складу (мори) Якісна С характерна для фоноритмічних мов (китайська, в'єтнамська) Вона поширюється і на квалітативну систему версифікації новоєвропейської поезії, де розвивалися силабіка і силабо-тоніка

Суміш (нім *Miszellen*, франц *melanges*, польс *miscellanea*, рос *смесь*) — збірник творів різних авторів на різну тематику, укладений без певної системи

Суна (араб, букв *поведінка, звичай*) — священна книга мусульман, доповнення і тлумачення Корану, складена ісламськими богословами в VII—IX ст з різних переказів про життя Мухаммеда Від цієї назви походить сунізм (з VII ст) — один з основних напрямів ісламу, прихильники якого визнають священними як Коран, так і Суну, вшановують, крім Мухаммеда, ще чотирьох правовірних халіфів Їх віровчення позначилося на суфізмі, що виник на межі VIII—IX ст

Суперекслібрис (лат *super* *префікс на позначення найвищої якості і ex libris*, букв *з книги*) — екслібрис, викарбуваний або наклеєний на зовнішній поверхні обкладинки книги

Суперечка, або Спір, — словесне змагання між двома чи кількома особами за приводу певного питання, в якому кожна сторона обстоює власну думку Найпоширенішими різновидами С вважають полеміку та дискусію

Суперечка про «давніх» і «нових» — перманентна літературна дискусія у французькій літературі на межі XVII—XVIII ст прихильників оновлення письменства і традиціоналістів, переважно педагогічних учених, класицистів, суддів Вважається, що її започаткував антикласицист Ш Перро, який виступив 27 січня 1687 на засіданні Французької академії, зачитавши власну поему «Вик Людовика Великого» Проте вона розгорталася вже у трактатах «Захист та прославлення французької мови» (1549) Ж Дю Белле, «Різні думки» (1608—20) А Тассона, формувалась у дискусії 1653—74 про християнські чуда, прихильники яких (Ж Скудері, Ж Шаплен, Д де Сен-Сорлен)

спростовували абсолютизовані зразки творів Гомера та Вергілія, вимагали відмови від обов'язкової латини, полемізували з ренесансними гуманістами, вважали, що в епопеї доцільними були б християнські, а не античні мотиви, як у поемах Т. Тассо. На захист «давніх» стали класицисти, зокрема Н. Буало, Р. Рапен. Під час нової хвилі полеміки 1676—77 «нові» обґрунтовували непотрібність написів латиною на пам'ятниках. Виступ Ш. Перро став третім, найгучнішим етапом перманентної дискусії, на якому обстоювали прогресистські уявлення, пов'язані з наукою і технікою, розквіт яких припав на добу Людовика Великого. Письменника підтримав Б. Фонтенель («Вільні міркування про давніх та нових», 1688). Протилежно, традиціоналістські, позиції дотримувалися Н. Буало, виобразивши її в низці гострих епіграм, Ж. Лабрюєр («Характери», 1688), обстоюючи незмінність людської душі. Грунтовні антираціоналістські, антиміметичні, антиавторитарні «Паралелі між давніми та новими у питаннях мистецтва та науки» (1688—97) спонукали деяких опонентів «нових» (Ж. Лафонтен, Ж. Расін) припинити полеміку, натомість Н. Буало видав працю «Критичні зауваги про деякі місця із творів Лонґна» (1694). Четвертий етап суперечки пов'язаний із протиставленням наближеного до першоджерела перекладу «Ілади» Гомера елліністки Анн Дасьє та скороченої версії цієї поеми, яку написав поет У. де Ла Мот, що, не знаючи грецької мови, перетворив гомерових героїв на галантних персонажів сучасної йому французької літератури, наголошував у передмові на несприйнятті стилістики античного твору. Анн Дасьє відповіла на передмову різкою статтею «Про причини зіпсованого смаку» (1715). Полеміку між обома авторами прагнув припинити Ф. Фенелон («Лист про заняття Французької академії», 1714).

Суперобкладінка (нім *Umschlag*, англ *Jacket*, франц *jaquette*, польс *obwolota*, рос *суперобложка*, від лат *super* префікс на означення найвищої якості) — додаткова обгортка книги з малюнком чи текстом, яка є елементом художнього оформлення, захищає її палітурку від забруднення.

Суперстрат (лат *superstratum* верхній шар) — елементи нашарування переможеної мови народу-завойовника у мові-переможниці корінного етносу, наприклад тюркські (булгарські) елементи в болгарській мові.

Супліка (лат *supplicatio* спокута, благання) — письмове прохання чи скарга, адресована здебільшого посадовим особам. Відоме було це поняття й українському письменству першої половини XIX ст., наприклад «Супліка до пана издателя» (1834) Г. Квітки-Осноряненка.

Суплікація (лат *supplicatio* спокута, благання) — публічна молитва у вигляді апострофи до богів, розглядається як одна з риторичних фігур. Притаманна «Іладі» Гомера. У католицькій літургійній поезії С називають хоральний спів, що починається від слів «Святий Боже, святий кріпкий», передбачає звертання до всіх святих. Зразком жанру є «Суплікація» А. Немєєвського.

Супрематизм (лат *supremus* найвищий) — авангардистська течія у 20-ті ХХ ст., яку започаткував художник К. Малевич, автор програмового твору «Чорний квадрат». Для С характерне поєднання простих кольорових геометричних фігур (квадратів, трикутників,

ків, кіл), які трактували як накладені на площину об'ємні форми.

Сура (араб, букв *ряд, сходина, ступінь*) — назва розділу Корану, який, за мусульманським вирошенням, містить викінчене об'явлення, повідомлене Аллахом Мухаммеду. Коран складається зі 114 С, кожна з яких утворена різною кількістю версів (аят), починаючи від невеликої за обсягом (аль-Фатха, тобто вступна), за якою постає найбільша, друга, а інші розташовані за спадною кількістю версів. За місцем проголошення Мухаммедом С розмежовують на мекканські та мединські. Їх вивчав А. Кримський («Історія арабів та арабської літератури, світської та духовної», М., 1910—13).

Суржик (букв *суміш жита з пшеницею, ячменю з висом тощо, неясне борошно з такого зерна*) — поєднання в мовленні людини кількох мов. В Україні за умов штучної двомовності сформувався українсько-російський С, що розмиває норми української літературної мови *самолёт, счас, стротить, займатися в школі* тощо. Українсько-польський С спостерігали в XIX — у першій половині XX ст. на західноукраїнських землях, що перебували під владою Польщі. С використовується у письменстві зі стилістичною метою, для розкриття світогляду персонажів, їх сатиричного зображення (оповідання «Антерпренор Гаркун-Задунайський» В. Винниченка). С є мовлення одного з персонажів повісті «Образ» А. Любченка «Я ж сам чернігівський, у мене ж прадіди — козаци. Я согласен прийняти мову. Но помилуйте, не в такой же мирі Кобзар — це я понимаю. А якийсь плутаний галицько-польський диалект оцих наших радянських українців, видуманий якимось фантазёром».

Сурядність, або **Паратаксіс**, — відношення між синтаксично рівнозначними, незалежними один від одного складниками (словами, членами речення, компонентами складного речення). У простому реченні С характеризує поєднані сурядними сполучниками чи інтонацією однорідні члени речення (М. Рильський «Запахла осінь в'ялий тютюном, / Та яблуками, та тонким туманом»), у складному реченні — частини складносурядного речення, однорідні супідрядні речення чи кілька головних речень.

Нічим отверзуться уста,
Прорветься слово, як вода,
І десь-пустиня неполита,
Зцілющою водою змита
Прокинеться (Т. Шевченко)

Суспєнція (лат *suspensus* підвішений) — затримка у певний момент оповіді з метою посилення уваги реципієнта. Як стилістичний прийом С призначена для представлення додаткової інформації або запровадження позафабульних елементів на зразок ліричного відступу.

Сустєнція (лат *sustenatio* відволкання) — риторичний прийом, який використовують у наративах для відволкання уваги реципієнта від головних подій, переключення на моменти, несподіваність яких викликає зацікавлення.

Сўтра (санскр *sūtra* нитка) — давньоіндійська священна та наукова книга. У С тлумачилися веди, подавалися відомості з ритуальних дійств, права, фонетики, граматики, метрики, астрономії. Такі

трактати були поширені у пізній індійській лінгвістиці Іх автори з метою кращого запам'ятовування використовували мнемотехнічні техніки у поданні матеріалу

Суфізм (араб *suf* - *овна*) — мусульманський мистицизм, основою якого є різноманітні релігійно-філософські концепції, спрямовані на єднання людини з Аллахом (Абсолютом) внаслідок її самовдосконалення Термін запровадив аль-Біруні С увібрав тенденції зороастризму, індуїзму, буддизму, юдейства, манхейства, братства, які могли суперечити одна одній Виник на межі VIII—IX ст як різновид аскетизму, протесту проти соціальної несправедливості, тому був випробований під час антимонгольського повстання сербедарів (XIV ст) в Ірані та Середній Азії С стимулював розвиток різних жанрів літератури, які відображали його ідеологію Передусім ціється про коментарі до Корану, релігійно-філософські та дидактичні трактати X—XII ст на зразок «Знайомства з ученням суфів» Келабаді, «Сили серцець» Абу Таліба Меккі, «Воскресіння знань про віру» аль-Газалі, а також словники мистичної символіки, життя суфійських шейхів (X—XV ст), як-от «Оздоба святих» Абу Нуайма аль-Ісфарагані, «Розряди суфів» Абу Абдурахмана ас-Суламі, «Пам'ятка святих» Фаріда ад-діна Аттара, «Повів дружби з осел святости» Абдурахмана Джами тощо Популярними були насичена зображально-виражальними засобами новелістика та поетичні жанри дидактичні месневі, газелі, рубаї тощо, позначені ознаками семаа, тяжінням до особливої музичності, суголосною танцю Часто лірика суфів набувала фатального змісту, як у Сааді чи Омара Хайяма Вірші Сааді порівнювали з чашею із трюнком, випивши який, безумець набереться мудрості, натомість поезії Хайяма здатні посилити божевільля Суть у творах С зашифрована в символах, які фіксують тонку градацію любовного пориву до ототожненого з Істиною Абсолюту Кохана, прихована за чадрою, у ліриці суфів утілює Бога з його красою, недосяжною для земного розуму Переживання в сублимованій формі відтворені на семантичному полі бінарних опозицій «розлука — побачення» Творчість С характеризували не лише вишукані виражально-зображальні засоби, а й сугестія, ідеалізація душевних переживань, обстоювання свободи людського духу Особливе місце в системі тропів посідала амбівалентна метафора, в якій конкретно-чуттєвими образами надано суфійської символічності Найвідоміший образ метелика, закоханого у свічку і спаленого в її вогні, використав Й-В Гете у своєму «Західно-східному дивані» Двопланова суфійська лірика виражала ступеневе гностичне пізнання Абсолюту, що засвідчило перше рубаї, немовби написане шейхом Абу Язиди Бистамі (IX ст), в якому йдеться про шлях любові ариффа (гностика) з келлі (благочестя) через сердечне переживання божественної Істини та визволення від буденності до повного самозречення (фана) при злитті з Абсолютом, його осягненні (маріфат) Поезії було властиве тематичне розмаїття Відчутні пантеїстичні мотиви у творчості пантеїста Омара ібн аль-Фаріда (1182—1235), Ібн аль-Арабі (1165—1240), автора «Гемм мудрості» («Фусус аль-гікам»), аш-Шарані (помер у 1565) та ін Така лірика, започаткована на зібраннях суфів у Хосарані, поширювалася в країнах всього ісламського світу З любовних рубаї найви-

домішими були твори шейхів XI ст Абу Саїда ібн Абді-ль-Хайру Мейхенського, Ібн Бакуйе (Баба Кухи), Бабі Тагеру Ор'яну, газелі та ритмізована проза Абдаллаха Ансарі Гератського, особливо доробок Санаї (помер 1141), Фаріда ад-діна Аттара та Джалаледдіна Румі (1207—73) Іхню традицію в XIII—XIV ст поглиблювали Абу Хамід Ауахаддін Кермані (помер у 1298), азербайджанці Ауахаді Маррагі Ісфарагані (помер у 1338), автор віршового катехізису суфійської символіки «Трояндник таємниць» Махмуд Шабустарі, автор екстатичної поеми «Книга закоханих» хамаданець Фахріддін Ібрагім Іракі (помер у 1289), Афзалладдін Мухаммед Капі (Баба Афзал), який писав прозові трактати і катрени Мухаммед Ширін Магрибі (помер у 1406) вдавався до інтертекстуальної практики, варюючи у своїх касидах мотиви поезії Ібн аль-Арабі Яскравою постаттю був персо-таджицький поет Кемал Гуджанді (помер у 1400), газелі якого, виповнені витонченими еротичними переживаннями, характеризують високий рівень досконалості До поезії XV ст увійшов доробок суфів Шаха Німаталлаха Валі (помер у 1481), таджика Бадриддіна Хілолі, любовні газелі якого стали народними піснями С, практикований в арабській літературі, позначився на ліриці Нізамі, Сааді, Гафіза, Джами, на тюркомовному письменстві, відомому в Середній Азії, Азербайджані і Туреччині Положення ортодоксального С розробляв шейх Ахмед Ясаві (помер у 1166), сенсуалістські мотиви були притаманні доробку Ібн аль-Арабі, досвід попередників із ренесансними ідеями поєднував Алшер Навої, пантеїстична ересь переважає у творах азербайджанських гуруфітів Несім (помер у 1417), Касіма аль-Анварі (помер у 1434) У турському письменстві С пов'язаний із життєвим жанром про Ахмеда Ясаві, Джалаледдіна Румі та ін Афганською мовою (пушту) писали рошанійці Баязід Ансарі, Мірза-хан Ансарі, найвідоміший серед них Абдурахман (1632—1708), малайською мовою — Гамза Пансурі, Шамсуддін Пасейський, Нуруддін ар-Ранрі, курдською — Мела Ахмед Джезвірі, автор відомої поеми «Шейх Сан'ан» Мухаммед Факі Тейран Привнесений з мусульманського світу (завдяки чистітє, кадіріє, наکشбаді), С вплинув і на індійську літературу, викликавши появу зустрічних течій, як-от сугравардіє Деякі представники цих рухів (наприклад, чистітє) поєднували функції проповідників та письменників, спочатку писали переважно мовою фарсі, поступово переходячи на місцеві мови Так, шейх Фарід Шакарагандж (1173—1265) одним із перших звернувся до пенджабської мови Індійські суфі, полемізуючи з індуїзмом та буддизмом, не протиставляли їм свої моделі світобачення, обстоювали віротерпимість Іхнім творами властивий синтетизм Так, поети XVIII ст Варіс Шах та Гашим Шах, переосмислюючи пенджабську версію про ідеальних закоханих Сасі та Пунну і синдхську — про Гір та Ранджгу, зверталися до класичних зразків «Лейл і Меджнун», «Фархад і Ширін», а Шах Абдула Латіф («Шах Рісал») поєднував суфійське месневі з індійськими гімнами, використовуваними у письменстві бхакті Булі спроби поєднати суфійську концепцію «єдності сутнього» (Ібн аль-Арабі) з моністичним ученням «адвайта веданти», що зазнавали критики Ахмада Сірґінді Його погляди вплинули на творчість Бедлія (1644—1721), на формування індійського сти-

лю у С, наприклад у поезії Мухаммада Ікбала (1877—1938) Найпершим жанром, до якого зверталися індійські суфі, була аґоґрафія, що засвідчили висловлення шейха Нізамаддіна Аулія Чішті (1253—1325), записані його послухником, поетом Гасаном Дехлеві (1253—1327), у п'ятитомнику «Користі сердечні» (1322) Вплив суфійського світогляду помітний у поемі «Сходження світил» (1298—99) видатного поета Аміра Хосрова Дехлеві (1253—1325), що сприймалася за творчу відповідь на «Скарбницю тамєнниць» Нізама

Суфлёр (франц. *souffleur*, від *souffler* підказувати) — працівник театру, зобов'язаний стежити за репетицією та виставою на підставі вивреного тексту п'єси, підказувати акторам текст їх ролей

Сухий стиль — уникнення тропів та стилістичних фігур, за термінологією Феофана Прокоповича

Суцільна верстка — спосіб компонування великого, подленого на розділи матеріалу, найпоширеніший у газетах, сторінці-плакати Полягає у повному заповненні набором колонок без точного визначення місця для окремих його частин При цьому збільшується формат набору, виокремлюються розділи, що починаються інцалами або заголовками одного кегля

Суцільний набір — друкарська форма, виготовлена з тексту без формул, літер латинського чи іншого алфавіту, шрифтів кількох накреслень

Сучасна українська література, або **Новітня українська література**, — період розвитку української літератури, започаткований на межі ХІХ—ХХ ст у зв'язку з появою письменника з новим типом художньої свідомості (модернізм), який гармонійно поєднав критерій краси з критерієм правди (М Коцюбинський, В Стефанік, Леся Українка, Ольга Кобилянська, М Вороний, В Винниченко, «молодомузиці» та ін) Творчі пошуки молодшого покоління митців супроводжувалися дискусіями щодо шляхів розвитку українського мистецтва, історичної виправданості модернізму, джерелами якого були не лише віяння європейської літератури, а й національна «філософія серця» У першій десятилітті ХХ ст відбулася інтеграція наддніпрянської і західноукраїнської літератури Цей процес був започаткований І Франком, але урвався із встановленням радянської влади Під час національно-визвольних змагань 1917—21 помітним явищем видалися «Музагет» та синтетична збірка П Тичини «Сонячні кларнети» Згодом штучно розмежована література розвивалася кількома паралельними потоками на Наддніпрянщині, в еміграції та Західній Україні Поряд із модернізмом був поширений авангардизм, різновидом якого стали футуризм, що еволюціонував від кверофутуризму до панфутуризму Нової Генерації, конструктивізм (динамізм-спіралізм) та ін До творчої генерації 20-х ХХ ст, сформованої в попередній десятилітті за іманентній основі, яку Д Лавріненко назвав «розстріляним відродженням», належали П Тичина, М Зеров, М Рильський, Є Плужник, В Підмогильний, М Хвильовий, М Кулш, Леся Курбас та ін В українській літературі з'явилися нові форми поезії, експериментальної прози, драматургії, сценічного мистецтва, було оновлене малярство (бойчукісти та ін), започаткована кінематографія Це покоління зазнало репресій у 30-ті ХХ ст, коли було знищено три чверті українських письменників Незважаючи на домінування культу-

вованого компартією штучного методу «соцреалізму», репресії українське письменство подало твори непересічної художньої вартості (О Довженко, Знайда Тулуб, І Кочерга, В Свідзінський, О Гончар, Ліна Костенко, І Драч, В Стус, Гр Тютюнник та багато ін) Під час Другої світової війни його твори з'являлися як на території РСРР, так і на землях, окупованих Німеччиною, авторами були радянські письменники, повстанці (вояки УПА) С у л розвивалась у доробку шстдесятиників та опозиційного дисидентства, в діяльності угруповань і шкіл, що здійснювали пошуки достеменного мистецтва (Київська школа, «тиха лірика», «хімерна проза» та ін), особливо напружені у 80-ті ХХ ст (творчість В Герасим'юка, І Римарука, В Девдєдє та ін) В еміграції у роки міжвоєнного Двадцятиліття діяла «Празька школа» (Ю Дараган, Є Маланюк, О Стефанович та ін), у лиці якої переважали вольові імперативи та історіософські візії Невдала спроба інтегрувати різнопотоковий літературний рух відбулася після Другої світової війни в середовищі МУРУ (У Самчук, Ю Шерех, І Костецький, І Багрянний, В Барка, О Зуєвський та ін), який висував пасаєтичну програму «Великої літератури», запроваджував штучний національно-органічний стиль Українське письменство в еміграції у різних країнах світу мало організаційні осередки Найпомітнішим було Об'єднання українських письменників «Слово», представники якого прагнули поєднати традиційні здобутки та новітні віяння в літературі Радикальніших настанов дотримувалась Нью-Йоркська група, що тяжіла до соцреалістичної естетики та концепції екзистенціалізму (О Тарнавський, Б Бойчук, Б Рубчак, Емма Андєвська, Патріція Килина та ін) З кінця 80-х ХХ ст, після зникнення з літературного простору «соцреалізму», відбувається інтеграція різних потоків української літератури в одне річище, піднесення творчого життя в різних виявах — від неоавангардизму до спроб здійснити новий синтез національного мистецтва, окреслити його творчу перспективу на основі постмодернізму, що є одним із сегментів розмаїтої С у л

«Сучасність» — місячник літератури, мистецтва, громадського життя українців в еміграції, заснований у Мюнхені в 1961 на базі двотижневика «Сучасна Україна» за редакцією І Кошелівця, Ю Лавріненка, В Бургардта, Б Кравцова, Ю Шевельова та ін З 1992 журнал друкується в Києві за редакцією Т Гунчака та спочатку І Драча, нині — І Римарука На сторінках видання вміщували пам'ятки літератури, твори сучасних письменників як емігранти, так і шстдесятиників, дисидентів, представників Київської школи тощо, публікували матеріали, заборонені радянською цензурою Журнал визначають вільне висловлювання думок, розмаїття порушуваних проблем, об'єктивність викладу, подання докладної хроніки національного культурного та наукового життя, високий поліграфічний рівень У часописі друкували поезії І Качуровського, Наталки Білоцерківцеві, Л Талалая, А Кичинського, С Набоки, В Загулівитра, Д Кременя, М Григоріва, В Кордуна, М Воробйова, І Римарука, Людмили Таран, С Лазарука, Н Гончара, В Старуна, В Слапчука, С Бондаренка, М Фішбейна та ін, прозові твори В Шевчука, Марі Матіос, В Загулівитра, Ю Косача, П Щегельського, К Москальця, В Шкляра, В Слапчука, Ірен Роздобудько, І Андруска, спогади Михайлини Коцюбинської, Ірини Жи-

ленко та В Лисового, листування І Світличного з подружжям Калинців, матеріали про життя і творчість В Стуса, статті С Грабовського, Ніли Зборовської, Ю Барабаша, розвідку «Голод 1932—1933 роки політичне керівництво УРСР і Кремль» Ю Шаповала, рецензи М Павличина на роман «Дванадцять обручів» Ю Андруховича, М Стрихи на «Літопис українського переладу» З'являються й літературознавчі студії М Р Стеха про п'єси «97» та «Комуна в степах» М Кулша, Ю Мариненка про прозу І Костецького, інтерв'ю Тетяни Лисенко з Еммою Андевською Друкуються також маловідомі твори, як-от стаття «Футуризм» П Кармановського Юдні журналу організоване «круглі столи» Один із них, присвячений творчості І Качуровського, відбувся у жовтневому числі 2004 Деякі номери висвітлювали мистецтво окремої країни Так, у січневому випуску журналу (2002) шлюся про польську культуру та літературу У 2003 з'явився «Бібліографічний словник журналу "Сучасність" 1961—2003» в упорядкуванні М Чубука

Сфэра акції (грец *sphaira куля* і лат *actio дія, дозвіл*) — сукупність функцій, відповідних певній ролі чи драматичному героєві, може бути розподіленою між кількома персонажами С а у фольклорі налічують вісім лиходія, дарувальника, помічника, принцеси та її батька, власне героя, відправника, псевдогероя Термін В Проппа

Сфрагіда (грец *sphragis карб, печатка*) — згадка автором у віршовому творі свого імені чи прізвища С відома з античної доби («Так сказав Фукидід»), стала обов'язковим атрибутом у класичних арабських та тюркомовних літературах («Пам'ятай, Махтумкули, / Що ти гість на цій землі») Прийом С використовують й українські поети

Антоніч був хрущем і жив колись на вишнях,
на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко
(Б-І Антоніч)

Сфрагістика (грец *sphragis карб, печатка*) — історична наука, що вивчає печатки як пам'ятки матеріальної культури та писемності, досліджує умови та способи їх застосування

Схэма (грец *schéma вид, форма*) — спрощене зображення, викладення думки у загальних рисах За Ф Барлетом, абстрагована, послідовно впорядкована, цілеспрямована семантична рамка, яка відображає різні аспекти дійсності в узагальнених рисах, відповідає фреймам, планам, сценаріям

Схэма римування (грец *schéma форма* і *rhythmos мрність, сумрність*) — спосіб розташування рим у структурі вірша, позначених літерами латинської абетки У силабо-тончній системі поширені такі різновиди С р сумжне, або парне (*aabb*), перехресне (*abab*), кльцеве, або оповите (*abba*), тернарне (*aabccb*), кватернарне (*aaabccbb*) Виокремлюють й інші С р залежно від строфічної будови (терцет, сонет, секстина, нона, дедима, онегіська строфа тощо) У віршах, особливо у східних літературах, спостерігається монорима (газель, рубаї, шаїрі тощо)

Схематичність літературного твору (грец *schēmatismos вид, форма*) — властивість літературного твору, яка зумовлена його мовною природою, зокрема умовністю й асинхронністю знаків усної і писемної мови, а також природою зображеного у творі світу Мова позначає явища загалом і неокреслено, а

вір представляє окремі постаті і події шляхом відбору їх специфічних ознак Якцо, наприклад, у казці оповідається про «бабу Ягу з довгим носом», то не уточнюється, про яку саме довжину йдеться У літературному творі нехтують багатьма характеристиками, притаманними істотам чи предметам реального світу Така схематичність виявляється на всіх рівнях структури твору у звучанні, смислі зображених предметах і обставинах їх появи Загальність значень у тексті літературного твору і вибірковість ознак зображених постатей, подій, речей спричиняють появу у творі недоокреслених місць та потенційних аспектів, які потребують конкретизації

Східці — див **Схординки**.

Схординки — ступінчасте графічно закріплене членування віршового рядка на окремі ритмічно-інтонаційні та експресивно-смислові, синтаксичні фрагменти задля увиразнення поетичного мовлення С застосовуються у віршуванні, де окремим словам чи групам слів надається більше інтонаційно-самостійності (фразовість) із посиленням функціонального навантаження пауз, що розглядається як допоміжний засіб доповнює логічне членування віршового рядка емоційним Вважається, що С запровадив А Бєлий (збірка «Золото в блакиті», 1903) В Маяковський уже розподіляв віршові рядки на самостійні графічні відтинки, перетворивши цей принцип на композиційний складник свого ідіолекту Однак С існували в поезії і раніше, зокрема їх елементи поряд з енжамбеманом наявні у творах Т Шевченка

Не пила й не іла

Стара Ганна

«Катерино!

Коли в нас неділя?»

«Післязавтра»

«Треба буде

Акафіст найняти []»

Цікаві зразки С є і в доробку Г Чупринки, зокрема у його збірці «Огнецвіт» (1909)

То повіє, то ущухне

Буйний вітер на роздоллі

Глянь — мигне та й знов потухне

Огоньок заблудлий в полі

Глянь — дрижить,

Біжить,

Палає,

В далеч промінь посилає,

Миготить,

Летить,

Як дух!

Глянь — потух!

То повіє, то ущухне

Буйний вітер на роздоллі

Глянь — мигне та й знов потухне

Геній Духу в чистім полі

С застосовуються не лише в тоничному вірші, а й у класичних формах, зумовлених творчими настановами, що постають перед поетом Так, у доробку Ліни Костенко «Летючі катрени» написані С, які увиразнили п'ятистопний ямб

І знов те ж саме

знову за своє

І дух людський знемгся

окрилатів

Христос

не знаю

може де і є

Зате в очах рябіє од Пилатів

Див Дрaбінка.

Схoлaстикa (нім *Scholastik*, від лат *scholasticus*, з грец *scholē* школа) — середньовічна система навчання, яка схематизувала внутрішній світ людини, характеризувалася умовністю, догматизмом, настановами на заучування текстів Св Письма, вивчення латини давньогрецької і церковнослов'янської мов Виокремлюють ранню С, пов'язану з неоплатоніцизмом (VIII—XII ст), та пізню, зорієнтовану на аристотелізм (XIII—XIV ст) С сприяла поглибленню логіко-гносеологічної й етичної проблематики, деталізувала принципи риторики і поезики С передбачала навчальні цикли тривіуму і квадривіуму Така система навчання спонукала до реформації, заснування університетів, поширення, зокрема в Україні, братських шкіл, розвитку шкільної драми, курйозної поезії тощо Літературознавці по-різному оцінюють її вплив на барокову літературу Так, С Єфремов, виходячи з народницьких настанов, вважає, що «мертвий шаблон та важка формалістика часто забивали [] усякий прояв ширшого почуття, свіжшої думки, безпосереднього відгуку на життя» Натомість Д Чижевський, спіраючись на уявлення про іманентні властивості письменства, був схильний вбачати у тогочасних творах зразки високого мистецтва

Схoлія (грец *scholia* примітка) — переважно аноніми лаконічні рукописні примітки до класичних текстів, що, на відміну від коментарів, записувалися не на полях оригіналу, а переписувалися разом із ним дрібним шрифтом, термін Галена (II ст н е) С містили біографічні дані, тлумачення античних авторів Виокремлюють давні С, що стосуються творчості давньогрецьких авторів, зокрема Аристарха, Зенодона та ін, та нові, пізньоантичні і середньовічні Існували до XV—XVI ст Їх упорядників називали схоластами Першим з них вважається Дідим Александрийський (I ст н е), відомі також латиняни Сервій і Донат (IV ст) та греки Арефа Кесарійський (IX—X ст), Іван Цеца, Євстафій Солунський (XII ст), Мосхопул, Фома Магістр, Дмитрій Триклінний (XIV ст)

Сцeна (лат *scena*, від грец *skēnē* намет, з якого виходили актори) — майданчик, на якому відбуваються театральні вистави, поміст із декораціями Має вигляд здебільшого прямокутної замкнутої коробки, поєднаної із залом для глядачів за допомогою порталного отвору Частина С, винесена за червону лінію порталу, називається авансценою До її задньої частини можуть додавати ар'єрсцену для збільшення глибини помосту Театральна С зазвичай має поворотне коло, підйомно-спусковий механізм, складні системи освітлювального обладнання Так називають і частину акту, й окремі епізоди у сюжеті художнього твору тощо Поширена також камерна С, що передбачає з'ясування стосунків між чоловіком та жінкою, дія в ній обмежується кімнатою Застосовується запроваджена в американському театрі ліфтова підйомно-опускова С, масова та близька до неї народножанрова С з великою кількістю учасників У нараторіці йдеться про канонічний оповідний темп, вживаний разом з еліпсом, паузою, розтягненням, резюме,

який виникає при відповідності між наративним сегментом і наратованими подіями, вираженими, наприклад, через діалог, коли час дискурсу збігається з часом історії (дієгези) І Франко («Із секретів поетичної творчості») розглядав поняття «С» в аспекті творення нових образів, ситуацій, довольного комбінування колишніх вражень Очевидно, він мав на увазі драматичні картини у художньому творі Зокрема, С могла бути зімпровізована І Миколайчуком завершальна розповідь про «прийом» у цариці з кінофільму «Пропала грамота»

Сценарій (італ *scenarjо*, від лат *scena* сцена) — прикладний жанр, що має форму скороченого або максимально деталізованого викладу певного сюжету, є предметно-зображальною і композиційною основою вистави чи кінострічки, вважається їх словесно-логічним еквівалентом, інструкцією до виконання певних ролей Будучи відповідником фреймів, планів, схем, С, на відміну від них, точніше, детальніше описує події До появи театру та літературної драми був основою синкретичних видовищ, зберігаючи традицію усталених дійств, як-от у релігійних давньогрецьких виставах Традиція сюжетних поворотів та образів-масок використовувалася в різновидах імпровізаційного театру від міму до *commedia dell'arte* та вертепу Форму С мали комедії (ф'яби) К Гоцці (наприклад, «Любов до трьох апельсинів»), що сприймалися за ремінісценцію театру масок, в них діалоги та монолози відтворювалися автором після спектаклю Близьким до таких творів вважається лібрето, що фіксує лише опис сценічних дій В опері С називають написану віршами діалогічну частину лібрето У XX ст набули поширення режисерські С, що містять інтонаційно-жестову та просторову конкретизацію тексту драми або режисерську партитуру (за термінологією МХАТу), повну розробку мізансцен, епізодів, виходів акторів за сюжетом розвитку подій у п'єсі Маючі багато розгорнутих ремарок, деякі п'єси наближаються до режисерських С (твори Б Брехта, Т Вільямса, М Кулша, А Міллера, О Вампілова) Особливості С зумовили адаптацію недраматичних творів для теле-, радіопередач, масових заходів, появу їх інсценізацій у театрі, також у кінематографі, де йдеться вже про літературну основу ігрового, документального, мультиплекційного кінофільмів, або про кіносценарій Можливості кінематографа дозволяють перетворити С із технічного документа на кіновір У нійому кіно поширенням типом С було протокольне покадрове перерахування об'єктів зйомки Згодом його форма стала вільнішою, наблизилася до прози, особливу роль почав відігравати дикторський текст, внутрішній монолог С має вигляд сценічного, звукового або телевізійного способу реалізації теми, розгортання сюжету із застосуванням змістовного авторського тексту, музики, шумів С називають і спосіб розгортання подій під час полеміки, дискусії, «круглого столу» тощо

Сценарний план (італ *scenarjо сюжетна схема* і *planim* площина) — докладна композиція телепередачі, ескізний послідовний опис майбутньої екранної дії, тезовий виклад тексту із зазначенням учасників зображення, відповідних об'єктів і технічних засобів Застосовується з метою розкриття змісту передачі, синтезує зорові та словесні аспекти У С її робиться хронометраж кожного епізоду

Сценічна дія (лат *scaenicus* *придатний* для сцени) — складник театрального мистецтва, що відбувається на сцені під час вистави, концертного виступу, репетиції тощо У С д, крім авторів, беруть участь режисер, сценографи, композитори, хореографи та ін, завдяки яким реалізується задум автора

Сценічність драматичного твору (лат *scaenicus* *придатний* для сцени і *drāma* *дія*) — призначення п'єси для театральної вистави Йдеться не лише про зовнішні ознаки такого твору (оптимальна тривалість дві-три години, поділ на яви, акти, картини, наявність невеликої кількості дійових осіб), а й про внутрішні, що відповідають «закону сцени», синтетичному театральному мистецтву, де враховують режисуру, акторське виконання, роботу художника, композитора, світлови та шумові ефекти тощо Так, «корифея українського театру» самі писали драми для потреб реалістичного театру, натомість модерністська «Блакитна троянда» Лесі Українки, де дійові особи більше розмірковують, ніж діють, зазнала провалу у виконанні зорієнтованої на реалізм трупи М Садовського Чимало драматичних поем Лесі Українки сприймаються лише як драми для читання (*Lesedrama*), як і «Манфред» Дж Г Байрона, «Кесар та Галлеянин» Г Ібсена, «Гора» І Драча, «П'ять актів двотисячного року» Б Бойчука та ін, хоч Б Мельничук («Драматична поема як жанр Літературно-критичний нарис», 1981), враховуючи можливості сучасного театру, вважає проблему несценічності твору спротною Сценічними виявилися п'єси М Куліша у виконанні експериментального театру «Березиль»

Сценограма (лат *scaena* *сцена* і *gratula* *риска*, *ліній*, *написання*) — типографська праця (колер, ілюстрації, декорації тощо), яку виконують сценограф та сценограф-постановник (Д Лідер, С Проскурняк, М Кипріян, В Малахов, С Анщенко та ін), власне маляр-оформлювач певної п'єси, для якої він робить ескизи Науку, що займається такими проблемами, називають сценографією

Сценографія (лат *scaena* *сцена* і грец *graphein* *пишу*) — театральна-декораційне мистецтво створення образу спектаклю, просторово-зображального середовища, місця і часу дії театральної вистави С застосовується і в кіномистецтві

Сципіонів гуртбк — група римських письменників та політичних діячів (історик Полібій, комедіограф Теренцій, сатирик Луцилій), яку об'єднав Публій Корнелій Сципій Африканський С г розвивав елліністичну культуру та літературу, вплинув на творчість Цицерона

Сцієнтизм (лат *stentia* *знання*, *наука*) — тенденція використання у художній літературі методологічних принципів природничих наук як найоб'єктивнішого знання, започаткована у ХІХ ст Перші вияви С спостерігали за античної доби (трактат «Про природу речей» Тита Лукреція Кара), а також у період Просвітництва, згодом вони набули вигляду матеріалізму та фізикалізму, зумовленого прогресистськими настроями, пов'язаними з науково-технічними відкриттями Такі настанови спричиняли появу технократичних концепцій (Дж Гелбрейт, Д Белл), неопозитивізму з його філософією науки, поширюваною на всі терени людської діяльності Керуючись позитивістськими настановами зведення артистичного мислення до суто наукових фактів, прихильники С не-

хтують специфікою мистецтва (створення іншої художньої дійсності, що не підлягає обґрунтуванню), відмінного від природничого дискурсу (пізнання явищ та сутності довкілля, розбудова логотричних моделей, часто нав'язуваних дійсності) С переважав у творчості реалізм, особливо натуралізм, які висували гасло «наукового реалізму» Проти таких настанов, що загрожують дегуманізацією людини, постали «філософія життя», екзистенціалізм, персоналізм, контркультура Протистояв С і ранній модернізм Натомість авангардисти прагнули застосувати природничі принципи у художній творчості, що особливо притаманно фігуристам з їх гаслами «літератури факту», «функціональної поезії» тощо При дотриманні міри С може розкрити свої можливості, що засвідчують наукова фантастика, наукова поезія тощо

«Світ» — ілюстрований літературно-художній, публіцистичний журнал (Львів, 1881—82) за редакцією видавця І Белея Основою журналу став проект, розроблений І Франком, що мав залучати до роботи творчу інтелігенцію всієї України До авторського колективу увійшли М Драгоманов, Б Гринченко, О Кониський, І Белей О Терлецький Планувалося сформувати п'ять відділів (белетристика, літературна критика, наука, хроніка, бібліографія), проте видання не мало чіткої структури Кожне його число розпочиналося розділами з повісті «Борислав сміється» І Франка, на першій сторінці друкувалися портрети відомих письменників М Костомарова, Е Золя, І Нечуя-Левицького, М Гоголя, А Міцкевича, М Салтикова-Щедріна, науковців Ч Дарвіна та ін, а також нариси про них, частину з яких написав І Франко Так, він високо поцінував О Піпна, який в «Історії слов'янських культур» визнав українську літературу як самостійну З'являлися також автобіографії на зразок «Життєпису І Левицького (Нечуя), написаного ним самим» У публікації І Франка «Відчити з історії русько-українського письменства ХІХ віку (Поезія)» аналізувалися чинники, що перешкождали розвитку української літератури Значну площу журналу приділено студіям про живонародну мову та освіту Першорядне значення було надане творчій спадщині Т Шевченка (вірш «Хустина», п'ять листів з Орської кріпости), яка висвітлювалася у двох статтях під загальною назвою «Причинки до оцінення поезій Тараса Шевченка» І Франка У поетичний рубриці друкували вірші І Франка, В Мови-Лиманського, О Кониського, М Костомарова, Б Гринченка, який дебютував на сторінках журналу під псевдонімом Перекотиполе Публікувалися також сатира О Кониського («І ми — люде», анонімно), І Белея під псевдонімом Р Розмарин («В один час»), статті М Драгоманова («П'янство, шутка і свобода») про тяжке життя робітників, про замах на царя Олександра ІІ тощо У рубриці «Критичні замітки» І Франко («Огляд української літератури за 1880 рік») визначив три основні центри розвитку тогочасного національного письменства — Київ, Львів, Женева Видання постійно зазнавало цензурних утисків

Сюжет (франц *sujet*, від лат *subjectum* *підкладене*) — художня трансформація фабули, лінійна організація подій (перебіг подій), покладена в основу епічних, драматичних, інколи ліричних творів С характеризується значущістю змісту, глибиною есте-

тичного освоєння й осмислення, повнотою розгортан-ня дії, розвитком характерів і обставин у художньому часопросторі, які супроводжуються конфліктами, протистояннями, зіткненням інтересів, випробуваннями. Термін запровадили драматурги класицизму П. Корнель, Н. Буало, які, як і представники пізнішого Просвітництва (Д. Дідро), вбачали у ньому наслідування переважно античної літератури, звели його до суворих нормативів. Вони апелювали до «Поетики» Арістотеля, який під С. розумів пригоди міфічних героїв, розмежовував фабулу (мітос) та її втілення у пізніше написаних п'єсах. Тривалий час термін «фабула» ототожнювався з латинською назвою байки, але поступово набував іншого змісту — «цілісної дії», тобто С., на чому наголошував, зокрема, Г.-Е. Лессінг у творі «Лаокоон, або Про межі малярства й поезії» (1766). У ХVІІ — на початку ХІХ ст. поняття «С.» вживали стосовно малярства у значенні теми, а в середині ХІХ ст. так позначали систему подій у художньому творі. Представники порівняльно-історичної школи у фольклорі обстоювали міграційну теорію, або теорію запозичень (Т. Бенфей, О. Піпін, В. Стасов, В. Міллер та ін.), і теорію зустрічних течій (О. Веселовський), з позиції яких висвітлювали сукупність, розгортання нарративних мотивів (фабули), що переростали у різні С., тобто теми. Так, за спостереженням О. Веселовського, інваріант фабули «*лиха баба не терпить красуні і переобтяжує її небезпечними для життя завданнями*» може розгортатися в незліченні оповідні варіанти С. Він виокремив найелементарніші складники міфу і казки, назвавши їх мотивами. З концепцією міграційної теорії, що інколи переростала у «впливологію», полемізували представники міфологічної школи, які зосереджувалися на вивченні походження С. Прихильники їх самозародження, спираючись на засади антропологічної школи, вбачали у схожості між С. свідчення спільних ознак у психіці людини та в загальних законах еволюції культури. Об'єктивні критерії розкриття походження і розвитку С., а також образів, жанрів тощо, зумовлені закономірностями розвитку суспільства, типологією культури, побуту і творчості, національною та жанровою традицією, обстоювала історико-типологічна теорія (В. Жирмунський, В. Пропп, Е. Мелегіньский та ін.). Фольклорний С. генетично пов'язаний з несвідомо-художнім узагальненням міфів, з архетипами, характеризується стереотипністю, формальністю, умовністю мотивувань, настановою на вимисел та імпровізацією. У наукових студіях розроблялися й інші трактування С. Так, О. Потебня розглядав його в аспекті психологічної абстракції, тобто як наслідок відволікання від конкретного змісту повторюваних форм людських переживань. Наступний крок у розрізненні С. та фабули як двох аспектів форми твору запропонували представники формальної школи, розмежовуючи матеріал як матеріал (запозичена фабула) та як систему прийомів (С. як форма), перебіг подій у житті персонажів та нарацію про ці події. Отже, за Б. Томашевським («Теорія літератури. Поетика», 1925), позбавлений художнього сенсу фабулі (що сталося) протистоїть С. (як про це дізнався реципієнт), тобто про що говорить автор. Таку опозицію спростовував М. Бахтін, а Л. Тимофєєв домагався ліквідації фабули. Г. Поспелов тлумачив фабулу як зовнішній, композиційний рівень; С., на його думку, сто-

сувався внутрішньої, предметної глибини. Тобто фабула, на протигагу позиції опоязівців, пов'язувалася з формою, а С. — із матеріалом, змістом. Такий погляд усталився як традиційний. Його, зокрема, дотримується В. Халізев. У 1923 О. Білецький визначав С. як сукупність дій зовнішнього і внутрішнього порядку, власне вчинків, подій, активних душевних переживань, на основі чого «тримається жива плоть художнього твору». Інколи С. пов'язують із повнотою розкритої дії, перетворенням буденного явища на унікальне (подію), а фабулу вважають її загальною схемою. Спільною у тлумаченнях є теза про фабулу як основу С., що зумовлює єдність його елементів. Так, фабула у новелі «Новина» завершується на її початку, а С. сягає трагічної розв'язки. Проте ці два компоненти належать до нерозривних конструктивних аспектів форми художнього твору, відображеної на аксіологічному та предметно-пізнавальному рівнях. Вони формують конфлікт, у якому зосереджені локальні чи перехідні суперечності або стійкі, напружені протистояння, що мають різне розв'язання: трагічне, драматичне, комічне, з катарсисом, happy end'ом тощо. С. може розгортатися в межах однієї лінії в малих епічних формах та кількох — у повісті, романі, епопеї, збігатися або не збігатися з композицією, ускладнювати її, розкриватися у різних часопросторах. Якщо дія послідовно розгортається від зав'язки до розв'язки, підхоплюючи локальні, перехідні колізії, ідеться про архетипний С., притаманний народному епосу, відомий Арістотелю, який, вживаючи поняття «перипетії», мав на увазі несподівані повороти у долях персонажів. Лінійна організація подій притаманна і життійній літературі, рицарським романам, казкам тощо, будувалася за хронікальним принципом поєднання епізодів, що часто спостерігається в сучасній автобіографічній та біографічній прозі («Марія» У. Самчука). Така побудова ефективно застосовувалась і в романах виховання («Літа мандрів Вільгельма Мейстера» Й.-В. Гете, «Великі надії» Ч. Діккенса, «Пенденіс» В. Теккерея). У чарівних казках, рицарському, крутійському, пригодницькому романі поведінка героїв залежала вже від певних, часто непередбачуваних обставин, що було відомо з античної доби («Одіссея» Гомера, «Ефіопіка» Геліодора, «Дафніс і Хлоя» Лонга, «Левкіппа і Кітофоят» Ахілла Татія та ін.), пізніше такий С. відображений в «Історії Жиль Блаза» А. Р. Лесажа, в авантюрному романі випробування, що розвивався у ХІХ і ХХ ст.: випробування маргінала («Місто» В. Підмогильного), нігіліста («Базаров» І. Тургенєва), емансипованої жінки («Людина», «Царівна» Ольги Кобилянської) тощо. У ХVІІІ ст. виникли концентричні С. строго детермінованої «єдиної дії», базовані на одному конфлікті, який приховував нерозв'язувані колізії, що позначалося на композиції, призводило до зміщення її компонентів. У драмі вони панували до середини ХІХ ст., розквіту сягнули в епічних творах, особливо в новелах (В. Стефанік) та оповіданнях (О'Генрі), але охоплювали також повісті, романи, епопеї («Юлія, або Нова Елоїза» Ж. Ж. Руссо, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, «Невеличка драма» В. Підмогильного, «Доктор Серафікус» В. Домонтовича тощо). Хронікальні й концентричні засади побудови С. нерідко зумовлюють ретроспективні тенденції та ущільнений часопростір («Більярд о пів на десяту», «Очима клоу-

на» Г Беля, «Кентавр», «Ферма» Дж Апдайк, «Санаторієна зона» М Хвильового, «Кров людська — не водиця» М Стельмаха, «Диво» П Загребельного) Ускладнюються взаємозв'язки хронологічних й концентричних начал також у розгалужених і багатолінійних С, де кілька сюжетних ліній розвиваються паралельно, перетинаються, доповнюючи одна одну або виступаючи як контраст («Сага про Форсайтів» Дж Голсуорсі, «Сестри Річінські» Ірини Вільде, «Волинь» У Самчука, «Життя проти смерті» Марі Пуйманової) Це спричинює постання подевої панорами з доцентровими або кумулятивними С Сучасне літературознавство оперує поняттями «зовнішній С» (формування, розкриття характеру безпосередньо через його участь і реалізацію в дії) і «внутрішній С» (розвиток і виявлення характерів опосередковано, через зміни в психіці героїв) Від нього відмежовують позасюжетні компоненти твору (пролог, епілог, ліричні, філософські або авторські відступи, іноді експозиція) С у поезії називають ліричним, тому що йдеться про відображені в мовленні душевні порухи, які мають свої семантичні вузли та колізії, свою динаміку в художньому тексті Класичний та модерністський С з його настановою на незворотність подій та іманентність текстуального сенсу, об'єкта зображення та світу загалом, на думку постмодернізму, нехтував альтернативними моделями, тому він замінюється принципово нелінійною семантикою, поступається перед ризоморфною конструкцією Така зорієнтованість має на меті змоделювати біфуркаційний за своєю природою механізм сенсотворення, викликати у читача невпевненість у потоках різних культурних кодів нестабільного тексту, що нагадує «плавучу мікросструктуру» (Р Барт), асоціюється з мережею, сіткою, хіазмом, лабіринтом, називається розмежуванням серій сингулярностей, двозначностей із безперервними розгалуженнями, що породжують аналогічні нетривкі утворення

Сюжетна лінія (франц *sujet* тема, предмет) — низка подій, у яких розкривається формування характеру та історія літературного персонажа С л може бути усученою (новела), однолінійною (оповідання, повість), багатолінійною (роман), вживається не лише у наративних формах, а й у ліриці, де відображає динаміку переживань чи медитацій

Сюїта (франц *suite* букв ряд, послідовність) — хореографічна композиція з кількох танців, об'єднаних спільною темою Використовується у виставах С називають також циклічний інструментальний, вокально-інструментальний твір, в якому композиційно виокремлені контрастні, відносно самостійні частини

Сюрмаріонетка — манекен, наявний на сцені замість зниклого актора

Сюрреалізм (франц *surrealiste*, букв надреалізм) — авангардистська течія, що виникла у 20-ті ХХ ст в літературі, потім поширилася на малярство, кінематографію, театр, скульптуру та ін види мистецтва Вперше цей термін ужив французький поет Г Аполлінер (п'єса «Соски Тирезія», 1918, стаття «Дух нової доби та поети», 1918), надаючи йому значення «нового реалізму», протиставного класичному, що зазнав кризи С спирався на традицію готичного роману, на творчість І Босха, П Брейгеля, маркиза де Сада,

Ж де Нервала, Новалса, М Гоголя, Ш Бодлера, Лотреамона, А Рембо, А Жаррі, П Реверсі, філософське підґрунтя інтуїтивізму, часової тривалості (А Беркґон), фантазійного мислення (В Дільтей) та психоаналізу (З Фройд), аналітичної психології (К-Г Юнг) Представники С наголошували на важливості у творчій діяльності підсвідомого та несвідомого, реалізуючи ці начала через прийом автоматичного письма, яке стало визначальним у творчій практиці сюрреалістів, через правила випадковості, сновидіння тощо Попередницею стилю вважають поетичну школу ідеореалізму, засновану в 1893 французьким поетом Сен-Поєм Ру Визначальними для неї були засади платонізму, спрямовані на поновлення принципів подрібненого універсуму, поєднання протилежностей Однак першою спробою не контрольованого розумом потоку свідомості було видання «Магнітні поля» (1920), написане в 1919 А Бретоном та Ф Супо, які брали участь у спиритичних та пінотичних сеансах Невдовзі Р Деснос відтворив мислення медума, зануреного в сон С формувався у межах дадаїзму, окреслюючися на сторінках заснованого А Бретоном, Л Арагоном, Ф Супо журналу «Література» («Litterature», 1919—24), до авторського колективу якого увійшли П Елюар, А Арто, Р Деснос, Р Вітрак та Т Ццара Офіційно С заявив про себе в 1924, коли з'явився часопис «Сюрреалістична революція» (1924—29), в якому зробили спробу визначити С як «перехрестя чарівних сновидінь, алкоголю, тютюну, кокаїну» Тоді ж поширився написаний А Бретоном «Маніфест сюрреалізму», в якому висловлювалися сподівання на відкриття нового шляху звільнення мистецтва від знедуховленої дійсності через сферу «надреального», покликану оновити не лише художню діяльність, а й життя, а в майбутньому получить бінарні опозиції природи і «надприродного», сну і реальності, орієнтуватися на випадок, сновидіння, несвідоме, дивне Йшлося про ефект несподіванки, «чорний гумор», поєднання несподіваного тощо Поет засуджував реалізм, що видавався «глибоко ворожим будь-якому інтелектуальному та моральному пориву» У цьому ж «Маніфесті» було сформульовано визначення С на підставі критерію «чистого психологічного автоматизму» Тут же друкувалася «перша та остання чернетка», присвячена технологічним «таємницям магічного сюрреалістичного мистецтва», де формулювалися секрети творчого процесу, що нагадують сеанси автотренінгу «Якогомога розслабтеся, доведіть себе до стану найбільшої сприйнятливості Забудьте про свою геніальність та про свої таланти, як і про таланти інших людей Перша фраза з'явиться сама по собі — ось настільки правдивий фраз, що кожної миті в глибині нас існує певна фраза, геть чужа нашій свідомій думці, вона лише потребує зовнішнього вираження» Таке розуміння художньої творчості, ототожнюване із «шепотом», що «ніколи не припиниться», не відповідало традиційному розумінню літератури, яке зазнавало епітаци, за висловленням А Арто («Нервометр», 1925), уподібнювалося до «свинства» Сюрреалісти вважали, що апологетизована ними стильова течія стосується не письменства, а способу життя, тому митець покликаний не копіювати доволія чи керуватися подіями повсякдення, його завдання — занурюватись у стихію безпосереднього переживання або мовчати,

коли він не здатен на почуття Головну його мету апологети визначали як свободу, цим С відрізнявся від кубізму та експресіонізму, заглиблених у пошуки буття, яким воно має бути, від футуризму, перейнятого пафосом руху задля руху, прогресистським та млінарним поривом, від абстракціонізму, який прагнув усунути дійсність із мистецтва, від мистецтва «нової речевості» з настановою на досягнення достовірності повсякдення тощо С зосереджувався не на онтологічно-метафізичних світах, а на глибинах людської душі, на підсвідомому та несвідомому, прихованому за товстою оболонкою свідомості, знаходив вираження в оніричних видіннях, несподіваних, позбавлених логіки асоціаціях, що містять езотеричне знання. Достеменно буття проглядалося у феномені дитинства, сновидіннях, інтуїції. Водночас французьких сюрреалістів зацікавили маргінальні, низові культури, кітч, брутална егалітарна поведінка, спрямована на руйнування картезіанства та аристотельського мімесису в мистецтві, аморальні випадки проти відомих письменників, наприклад проти А Франса (глузлива ептафія «Труп») Надмірний ультраревольюціонізм спонукав до поєднання фрейдизму та марксизму, до нівелювання художньої практики позахудожнім троцькізмом, що засвідчує спільний маніфест «За незалежне революційне мистецтво» (1939) А Бретона і Л Троцького. Першорядного значення надавалося бунту задля бунту, одержимості, лихоманці, еротичному безуму, маренню божевільних, параної, близькій до творчого екстазу (А Бретон, Л Арагон, «П'ятдесятити гтя істерії», 1928), асоційованим із натхненням (Р Деснос, «Свобода чи любов!», 1927, П Елюар, «Любов і поезія», 1929, А Бретон, «Шалена любов», 1937) Ів Дюплессі, французький історик С, вважав, що митець мусить «симулювати божевілля», впадати у стан галюцинацій, манакальності, підпорядковувати волю ідеям безуму, практикувати примітивізм, притаманний дитячому світогляду та міфам прадавніх часів, з метою творення з хаосу новітньої космічної метафізики. Цілісність індивіда мала постати з подолання його внутрішньої роз'єднаності. С надавав перевагу поезії як адекватному вираженню внутрішніх переживань, вільній несподіваній асоціативності, в якій легко відтворити думки і потяги. При цьому не бралися до уваги нормативи версифікації, натомість утверджувалася барокоподібна метафора Л Арагона У своєму «Трактаті про стиль» (1928) він сформулював основні засади поетики С «Затрамбований синтаксис [] Фрази помилкові та неправильні, непоєднуваність частин, забування вже мовленого [], зневага до правил [], змішування часів, заміна прийменника сполучником, неперехідного дієслова перехідним» Ці настанови виражені в його збірці «Вогонь радості» (1920), а також у віршових книгах «Небесний триктрак» (1922), «Пуповина лимба» (1925) А Арто, «Світло землі» (1923), «Сиволосий револьвер» (1932), «Дух води» (1934) А Бретона, «Траур за траур» (1924), «З усім майном» (1930) Р Десноса, «Смерть від безсмертя» (1924), «Столиця болю» (1926), «Власне життя» (1932) П Елюара. Одночасно сюрреалісти проголошували розрив з усталеною фавулою, а тому романний наратив зводився до переказу снів, нагадував ліричні сповіді на зразок віршів у прозі «Анісе, або Панорама» (1921), «Пригоди Телемаха» (1922), «Паризький селянин» (1926) Л Арагона, «Звивини» (1924),

«Моє тіло і я» (1925), «Важка смерть» (1926) Р Кревеля. Такі тенденції були притаманні і вивопненій таємничістю новелістиці «Знаменити Біла Конячка» (1930) Ж Лімбура, «Дім жаху» (1938), «Овальна пані» (1939) Леонори Каррінгтон, «Механік та інші історії» (1950) Ж Феррі. Особливого значення у прозі надавали сатири, роздвоєній хворобливій свідомості, як-от у романах «Смерть падлокам і геть поля битв» (1922—23), «Галантна вівця» (1925) Б Пере, «За спиною у відображення» (1949) Ж П Дюпре. У 20-ті ХХ ст було створене «Бюро сюрреалістичних досліджень», яке очолили Б Пере, П Нервіль. До його складу увійшли письменники М Леріс А Батай, Р Кревель, Ж Юньє, Р Шар, П Юнік, А Мішо, Р Кено та ін, художники М Ернст, С Далі, І Тангі, Х Міро, Г Арп, кінематографіст Л Бюньоель, кінокритик А Массон. Лідером та речником С вважався А Бретон. У наступному його маніфесті (1929) йшлося про актуалізацію містично-окультурних тенденцій у межах течії, що викликало заперечення частини сюрреалістів (Ф Супо, А Арто, Р Вітрак, Р Деснос, Ж Превр, М Лері, Р Кено), які виступили з антибретонівським памфлетом «Труп» (1930), в якому лідера стилю іронічно назвали «римським Папою сюрреалізму». У 1931 спалахнула полеміка з приводу поеми «Червоний фронт» Л Арагона, засвідчивши внутрішні суперечності С. Проте позиції стильової течії були досить сильними, з'являлися публікації на сторінках часопису «Сюрреалізм на службі революції» (1930—33). Прихильники А Бретона дотримувалися ультраревольюціоністських настанов, контактували з промарксистським журналом «Кларте». У 1940 з'явилася збірка «Антологія чорного гумору», в якій сюрреалісти підсумовували свої здобутки. Під час Другої світової війни С зазнав глибокого розмежування та трансформації. Частина його представників брала участь у русі Опору, інші дотримувалися неутручання в події. Проти них з різким памфлетом «Безчестя поетів» (1945) виступив Б Пере. Настанови А Бретона на «тотальну революцію» критикували екзистенціалісти Ж П Сартр, А Камю. Емігрувавши до США, А Бретон зробив спробу поновити течію, опублікувавши «Пролегомени до третього маніфесту сюрреалізму, або Ні» (1942) та книгу «Аркан 17» (1945). Повернувшись до Парижа, він друкував свої твори на сторінках журналів «Неон», «Меддум», «Сюрреалізм, той самий». З його смертю (1966) розвиток С завершується. Стиль сприяв збільшенню художньої свідомості від засилля логоцентричних схем, образних кліше, збагатив мистецтво технікою асоціативного монтажу, позначився на дизайні, декоративному мистецтві і т. п. Негативне ставлення сюрреалістів до традиційної літератури спонукало їх до семантичного перецінювання постаті автора, яку вони не анулювали, як пізніші постмодерністи, а ввели в ігрову ситуацію (метафора «вишуканий труп»), що набувала колективного характеру, орієнтувалася на спільні видання на зразок «Непорочного зачаття» (1930) А Бретона, П Елюара, «Лішити роботу» (1930) А Бретона, П Елюара, Р Шара тощо. Під впливом С з'явилися зустрічні течії у мистецтві інших країн. Так, у 1924 бельгійські поети П Нуже, Н Леконт заснували журнал «Кореспондент», експериментував художник Р Магір, сформувалася група чеських митців (1934—38, поет К Бібл, прозаїк І Маген, теоретик К Тейге, режисер Й Гонзаль, маляр І Штирський та ін) на чолі з В Незвалом, авто-

ром поетичних збірок «Жінка у множині» (1936), «Абсолютний гробар» (1937), а також словацьких (поети Р Фарби, Ю Ленко, В Рейсел, Я Брезін, теоретики М Баком, М Поважан та ін), сербських, згрупованих при журналі «Трагови» (1928—29, М Рістич, К Попович, О Давічо, А Вучо, Дж Йованович, Д Матич та ін), які прагнули синтезувати фрейдизм із марксистом Аналогічні утворення розвиваються на Кубі (А Карпентьєр), у Мексиці (О Пас), в Аргентині (А Пелегрін) тощо Л Форстер наголошує на розвитку двох напрямків цієї течії: одна з них стосується французького С та близьких йому варіантів, друга — різновидів, яким властиві лише окремі ознаки С. До такого типу можна віднести тифліську групу «41°», яку А Жермен назвав «російським сюрреалізмом», частково творчість ОБЕРґУ, передусім Д Хармса, М Заболоцького Л Арагон («Загибель всерйоз») вважає, що можливості С невичерпні, їх можна використати, зокрема, в експериментальному романі На думку П Декса («Нова критика і сучасне мистецтво», 1968), С узагальнив процес осучаснювання мистецтва, розпочатий ранніми авангардистами. У межах С виокремлюють такі стильові струмені: католицький (другий «Маніфест» А Бретона, третій — Р Десноса, художня практика С Далі), фігуративний, найбільший до поп-арту, та американський неосюрреалізм (Л Фін, Ф Лабіс). Концепції С позначилися на структуралізмі (Ф Соллерс), вплинули на «новий роман», на драму абсурду. Особливого значення вони набули у малярстві, де обстоювалися принципи ірраціоналізму, деформації доквілля, інфантілізму, алогізму. Засновник цієї тенденції Дж де Кіріко прагнув досягнути на полотнах «мегафізичного малярства» глибокого відчуття, асоційованого з «дивним», «невідомим і незаним», що перебуває поза логікою та здоровим глуздом. Важливою була перша виставка (1925) художників-сюрреалістів М Ернста, І Танґі, Х Міро, А Массона. Продуктивною виявилася обстоювана М Ернстом практика і філософія колажу, феномен ready made. У 30-ті ХХ ст розвивається творчість С Далі, який поєднував фахову техніку з параноїдальними видіннями, визначивши свій творчий метод як «спонтанний метод ірраціонального пізнання» [] на основі інтерпретативно-критичних асоціацій химерних феноменів». У його картинах втілена бергсонівська ідея тяглості, що набувала вигляду епістемологічної метафори, як на полотні «Постійність пам'яті». Вершинним твором у його малярському доробку вважається «Тасма ввечеря». Цікавими були сюрреалістичні експерименти скульпторів А Джакометті («Руки, що утримують пустку», «Жінка з перерізаним горлом»), У Боччони («Унікальні форми протяжності у просторі»). Спроби ввести поетику С у сценічне мистецтво відображені у спільних скетчах А Бретона, Ф Супо, у драмі «Тасмиці любові» (1923) Р Вітрака. Драматурги зверталися до досвіду А Жаррі, зокрема до його п'єси «Король Убу». На підставі такої традиції А Арто створив свій кротаичний театр (театр жорстокості). Значно ближчою до С виявилася драма абсурду, де панували алогізм, деформація дійсності, зникли поняття часу і місця дії, актуалізувалися сновидіння як «своєрідна медитація, духовне споглядання» (Е Йонеско) тощо. У кінематографії з'являються кінострічки «Андалузський пес», «Золотий вік» Л Бунюеля та С Далі, «Священик і мушля» Жермени Дюлак, «Антракт» Ф Пікабі

та Р Клера, «Бабауо», «Кров поета» Ж Кокто і т.п. Стиль С проіснував майже до кінця 60-х ХХ ст, хоч його ознаки простежувалися і пізніше, зокрема в українській літературі, розкриваючи її національну специфіку. Особливе значення при цьому надавалося розумінню «психічного механізму спільноти» (А Бретон), що обґрунтовував поняття національного митця, який «відчуває співзвучність своєї психіки із збірною психікою свого народу». На цьому наголошував Б-І Антонич, з іменем якого пов'язується запровадження С в українській літературі, хоч В Державин вважає такою Емму Андєвську. У межах С розкривався талант Ф Потушняка, сюрреалістичні елементи притаманні і доробку інших поетів, зокрема «неокласика» М Драй-Хмари («Ще губи кам'яні», «І знов, як перший чоловік», «Ой колом сонце догори»). В Бер (Петров) видійшов і навіть у творчості Т Шевченка (поема «Великий льох»). Український С зорієнтований на освоєння архетипів міфологічної свідомості, відображених у фольклорі, до якого французькі сюрреалісти, за спостереженням Ю Косача (Арка — 1947 — Ч 2—3), звернулися лише після Другої світової війни. Заглиблення у первісний національний міф у доробку українських сюрреалістів супроводжується, на думку І Павелка («Про сюрреалізм та перспективи його розвитку в українській літературі»), відсутністю абсолютизованого автоматизму, тому що відсутня основа «безцільної гри мислення». С найвиразніше представлений у творчості Б-І Антонича, котрий випробував свій неординарний талант в аспектах багатьох тогочасних модерністських та авангардистських течій, не стаючи залежним від жодної. Його збірці «Ротаці» (1938) властиві сюрреалістичні видіння Оксана Ковальова («Бінарні колізії модернізму та авангардизму в українській літературі ХХ століття / творчість Лесі Українки, М Семенка, Б-І Антонича/», 2006) довела, що С дрейфував від авангардизму в європейському письменстві до модернізму в українському. Проблеми українського С також досліджували Тетяна Антонюк, Світлана Вололазська. Спроби запровадити естетику С спостерігалися в межах МУРу, попри реалістичну зорієнтованість угруповання. Послдовний його прихильником був І Костецький Ю Косач (книга «Українська література сучасності» німецькою мовою), посилаючись на те, що С «йде повною ходом» у світовому мистецтві, твердив, що цей напрям «мусить стати домінуючим стилем і навіть світоглядним підґрунтям, на якому має зродитися майбутня творчість» української літератури. Серед сучасних поетів ознаки С найбільш притаманні представникам Об'єднання українських письменників «Слово» (В Барка, О Зуєвський, І Костецький та ін), Київської школи (В Голобородько, М Воробйов та ін). Найповніше можливості цього стилю розкриті у доробку Емми Андєвської, Б Бойчука, Б Рубчака, Ю Тарнавського та ін, належних до Нью-Йоркської групи.

«СЯЙВО» — хрестоматія художніх творів (поезія, мала проза), упорядкована М Зеровим і випущена однойменним видавництвом (К, 1924). Художнє оформлення книжки належить Галині Пуустової. Призначалася для читців-декламаторів. У хрестоматії порівняно з аналогічними виданнями 1923 повніше представлено сучасну поезію. Поетичні та прозові тексти подані під рубриками «Епічні уривки» (твори грецьких поетів, фрагменти з «Іліади» Гомера, творів

Овідія, з сербського епосу, уривок з поеми «Пан Тадеуш» А Міцкевича, пролог до поеми «Лісова ідилія» І Франка та ін), «Балади» (твори П Кулша, Б Грінченка, Лесі Українки, М Чернявського, переклади віршів Й-В Гете, Ф Шиллера, Дж Г Байрона та ін), «Лірика» (основний розділ антології, в якому представлена поезія П Кулша, Т Шевченка Ю Федьковича, О Олеся, І Франка, М Славинського, П Тичини, В Чумака, Є Плужника та ін), «Сатира та гротеск»

(вірш С Руданського, В Самійленка, М Кичури), «Байки та притчі» (Є Гребінка, Л Глбов, І Франко), «Сцени та монологи» (П Кулш, Леся Українка, М Вороной та ін) Розділ «Проза» представляє новели та оповідання письменників нової і новітньої літератури — від Г Квітки-Основ'яненка до Г Косинки До хрестоматії увійшли твори високої художньої вартості, що відповідали поглядам М Зерова на мету і призначення мистецтва

Т

Таблбід (франц. *tableau*, від лат. *tabula* дошка, грец. *eidos* образ) — тип газети половинного формату, перші кілька сторінок якої присвячені злободенним темам, на інших подана світська, кримінальна хроніка, астрологічні прогнози тощо До Т в Україні належать «Україна молодша», «Газета по-українськи» та ін

Табу́ (полінез. *tabu*) — у первісних народів — заборона деяких дій, порушення якої жорстоко каралося, те, чого варто уникати Нині Т може бути слово або дія, заборонені на підставі релігійних, моральних, політичних, культурно-історичних чинників і замінені евфемізмами Так, мисливці, рушаючи на полювання, зичили собі та побратимам *ни пуху, ни пера*, свійських тварин називали *худобою* від «худий» тощо, казали *цезник, дідько*, коли йшлося про чорта, *ведмідь* (той, хто знає, де мед) або *вуйко* (у гуцулів) на позначення цієї тварини Такий принцип відображений і у драмі «Лісова пісня» Лесі Українки, персонажі якої («Той, що греблі рве», «Той, що в скали сидить») наділені табуйованими архетипними рисами Т відмежовують від власне заборони як категоричного розпорядження, спрямованого на блокування небажаних учинків У психоаналізі Т є витіснені у підсвідомість людські інстинкти, які призводять до неврозів Т, зумовлені тоталітарними режимами, спонукають митців вдаватися до «езопівської мови», відображеної в рядках поезії Юрія Клена («*Лягає велетенська тинь / низької постати у кеги / на простір царських володінь*»), В Симоненка, зокрема у творі «Брама замку Стюартів»

Дикими, незаними речами
Марить брама у тривожнім сні
Де сторожа брязкає ключами
І скриплять ворота захисні
Привиди з кривавими мечами,
У накидках чорних, ніби ніч,
Граються безформними м'ячами —
Головами, знесеними з пліч []

Табуляту́ра (нім. *Tabulatur*, від лат. *tabula* дошка) — правила, що визначали форму і зміст музично-поетичного мистецтва німецьких майстерзингерів, середньовічна література або цифрова система запису інструментальної музики

Тавтогра́ма (грец. *tauto te same i gramta* риска, ліній, написання) — ігровий вірш, побудований зі слів, що починаються з однієї літери Те саме, що й тавтофонія Цікавий приклад Т, асоційований із абетковим віршем, наявний у доробку Ліді Демидюк (цикл «Розробка»)

глушина гортає
гавані галактик
гіперболами пацієнтових гіпотез
гладить глобус

Див **Алітераційний вірш**, **Алітерація**, **Анафора**.

Тавтологічна рима (грец. *tauto te same, logos* слово, вчення, *rhythmos* мірність, співмірність) — римування на основі одного і того самого слова, що не вважається вадою віршованого мовлення

І день *іде*, і ніч *іде*
І, голову схопивши в руки,
Дивуєшся, чому не *іде*
Апостол правди і науки? (Т Шевченко)

Т р притаманна деяким східним віршовим формам (газель) Звертаються до неї і сучасні поети, зокрема М Вінграновський

Вона була задумлива, як сад
Вона була темнава, ніби сад
Вона була схвильована, мов сад
Вона була, мов сад і мов не сад

Вона була урочиста, як ніч
Вона була одневіч, ніби ніч
Вона була в червоному, мов ніч
Вона була, мов ніч і мов не ніч

У наведених поезіях використані різні комбінації Т р, що формують внутрішню (сад, ніч в останніх рядках строф) та зовнішню (вона) рими у межах симпліки Вживається також назва «тавторима» Близька до неї «омонімічна рима»

Тавтологія (грец. *tauto te same i logos* слово, вчення) — різновид плеоназму, спеціальне або випадкове повторення тих самих спільнокоренових або близьких за значенням слів, виразів з метою надання художньому мовленню емоційно-експресивного значення *ходором ходити, на війні як на війні, Богові — Боже, кесарю — кесарево* Т як спосіб організації віршованого мовлення є предметом вивчення віршування, як прояв мовної неточності стосується культури мовлення, як стилістична фігура використовується в художній літературі, публіцистиці, ораторському мистецтві, фольклорі у вигляді паралелізму, градації, подвоєння, анафори, епіфори тощо Т повертає увагу до висловленого, виразного його, посилює емоційність і ритмічність мови Складніша форма Т спостерігається при повторенні вже вираженого змісту У таких випадках поєднуються синоніми та синонімічні утворення, притаманні уснопоетичному мовленню *плакати-ридати, жили-були, часто-гус-*

то За принципом Т побудовані лексеми на зразок *старий-престарий* Т можуть бути й вадою мовлення, збіднюючі лексичний склад тексту *створити твір* Трапляються випадки, коли зміст означення у словосполученнях входить у семантику головного слова *вільна вакансія, молодий юнак* Такі недолки притаманні здебільшого усному мовленню Послдовно Т використовують у сатиричних творах, у драми абсурду тощо

Тавтофонія (*грец* *tauto me samei phonō* звук, голос) — див **Тавтограма**.

Тáгелід (*нім* *Tagelied* пісня дня) — жанр німецької середньовічної лірики, виконуваної мінезингерами, запроваджений у XII ст Зазвичай у Т зображалося пробудження природи, йшлося про зустрічі та неминучу розлуку закоханих Звертали до неї Дітмар фон Айст, Вольфрам фон Ешенбах та ін Приклад Т з доробку Дітмара фон Айста

Ах, наближається той час,
Як птаство спів і крик здіма,
Зазеленла липа враз,
І довга відійшла зима

Вже скільки квітів тут і там,
На луках скільки світла є,
Це радість багатьом серцям,

Із ними тишиться моє (переклад І Качуровського)

Традиція Т вплинула на народну творчість

«Таємне сказання» («Монголін нууц товчоо») — перша анонімна пам'ятка монгольської писемності (1240) У «Т с» висвітлена доля роду Борджигатів, до якого належав Чингісхан, подані свідчення про правління Удегей-хана, міфи, фрагменти воєнського епосу, легенди, перекази, пісні-настанови дітям, клятви, присяги, традиційні побажання (єрооли), славні (магтаали) Більше половини тексту має віршову форму Оригінал пам'ятки не зберігся, але залишився переклад на китайську мову, зроблений у другій половині XIV ст, на основі якого сказання у XIX ст відновив П Кафаров (1866), у XX ст — Е Хенші (1937)

Таємні мови — штучні мови вузьких суспільних прошарків, різновид соціолекту Поширювалися з появою середньовічних цехів (лебійська мова кобзарів та ін), у масонських ложах тощо

Тазісь (*грец* *tasis* напруження) — періодичність Поняття О Горбача

Тазіє — гранська вистава-містерія, яку ставили під час щорічних траурних шитських церемоній Присвячена трагічним подіям із життя четвертого халфа Ал, його сина Гусейна, вбитих у 661 та 680, їхній родині З огляду на аллюзію у творі «Месневі ма'наві» Джалаледдіна Румі виникнення жанру датують XIII ст Т набуло поширення за династії Сефевідів (XVI ст), заклало підвалини драматичного театру в Ірані Деякі тексти Т були авторськими, наприклад Мохташаму Кашані (помер 1588)

Тазіріє — антологія в перськомовних та тюркомовних літературах, у якій репрезентована лише поезія До творів переважно подається лаконічна довідка про автора Матеріал у Т згрупований за територіальним та династійно-хронологічним принципом Найвідомішою антологією вважається «Осереддя осередь» («Любаб уль-альбаб», прибл 1220) в упорядкуванні Мохаммеда Ауфі Самарканді, який зібрав твори ранньокласичної доби Відомий також «Тазкі-

рат ош-шоара» (Герат, 1487) Доулатшаха Самарканд, в якому знайшли багато помилок Алішер Навої у Т «Зібрання шляхетних» («Маджалсан-нафаіс», 1491—92) упорядкував поезії сучасників, увів до збірника критичні міркування Серед інших антологій, найвідомішими були «Зібрання велемовних» («Маджма'аль-фусаха», репринтне видання 1877) Резакулі-хана Гедаята та його доповнення, що стосувалося суфійської лірики, «Луки тих, хто пізнав» («Р'яз аль-арифін», 1888)

«Тайгейкі» — анонімна японська воєцька епопея (XIV ст), яка складається з сорока книг, що охоплюють події 1318—76, стосуються приборкання імператором Годайго військових урядників Японії Пам'ятка змальовує подвиги його прихильників, які у XIX ст були оголошені національними героями

«Такеторі-моноготарі» — японська анонімна чарівна повість (X ст), перший художній твір з помітними фольклорними ознаками «Т-м» була обробкою народної казки, введена до пізнього збірника «Кондзяку-моноготарі» (XI ст) У пам'ятці йдеться про діда Такеторі, який знайшов у колінці бамбука дівчинку — дочку Місяця, послану на Землю П'ять новел присвячено невдахам-залицяльникам, прообразами яких були палацові персони

Такт (*нім* *Takt*, від *лат* *tactus* дотик, дія) — музична одиниця метра, ритм руху, що містить один «ударний» момент (акцент) та один або кілька «неударних» Розмір Т вказується біля нотного ключа 4/4, 3/4, 6/8 тощо Один і той же музичний Т може мати як відповідник різну кількість складів слів, що супроводжують музику, не порушуючи метра, за математичним принципом $4 = 2 + 2 = 3 + 1 = 1 + 1 + 1 + 1 = 1,5 + 0,5 + 2$ і т д, або ж те саме в нотних знаках Термін стосується також основної одиниці ритміко-інтонаційного членування простого чи складного речення, груп різних підметів та присудків, вставних конструкцій і т д, що виводяться одним безперервним вимовним потоком, розмежованим паузами Відображає темпоритм як у віршах, так і в прозі А Ткаченко («Мистецтво слова», 2003) проілюстрував специфіку Т на прикладах фрагментів роману «Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і Чужа Молодиця» О Ільченка та новели «У корчмі» В Стефаніка, виявивши у текстах сильні наголоси, що у першому випадку зумовлюють розлогий, плавний ритмомелодійний небароковий стиль, у другому — уривчастий, «рубаний», експресіоністичний У прозовому творі Т визначають логічні та емоційні акценти, з якими не завжди збігаються ритмічні наголоси, або константи, у поезії зумовлені ритмічною мовною структурою, іманентною мелодикою та інтонаванням Особливо така тенденція помітна при застосуванні енкамбеманів Поняття «Т» вживається і на позначення чуття миру, що зумовлює делкатність особи письменника — щодо інших митців, художньої традиції, культурно-історичних цінностей, літературного критика, літературознавця — щодо аналізованого тексту та його автора тощо

Тактільний (*лат* *tactus* дотик, дія) — той, що стосується дотикових відчуттів, один із компонентів синестезії

Тактовік (*нім* *Takt*, від *лат* *tactus* дотик, дія) — розмір тонічного вірша, в якому припускається наявність значної кількості ритмічних варіацій у межах ізохронічних тактів, або крат Термін запровадив

О Квятковський Йдеться про вірш, в якому обсяг наголошених інтервалів між іктами коливається в діапазоні від 0 до 2 або від 1 до 3. При цьому пропуск акцентів у сильних місцях трапляється рідко, натомість у трискладових інтервалах поширені надмірні наголоси на середньому складі Т вважається проміжним між строгим дольником та вільнішим акцентним віршем, найбільш притаманний російському віршуванню Поширений у поезії О Пушкіна (імітація «Пісень західних слов'ян»), О Блока, В Маяковського, І Сельвінського, М Ассєва та ін Г Шенгел обмежував застосування Т віршуванням на музичний мотив А Каченко, посилаючись на тактометричну теорію вірша, вбачає у Т (тактометри) міжсистемну форму віршування, основою сумірності в якій є ізохронізм версів, своєрідне розташування слів у них, що дає змогу членувати їх на такти, які мають музичне походження Це підтверджено й античним віршуванням, у якому співі речитативом чи музичний супровід відгравали значну роль при виголошенні художнього твору Стопа давньогрецького верса нагадувала музичний такт, бо при однаковій кількості мор вона могла охоплювати різну кількість складів, замінювати одну стопу іншою тієї самої довжини, наприклад дактиль (— ∪ ∪) замінювався спондеєм (— —), оскільки обидві стопи мають по чотири мори До тактово-музичної організації метра близьке народне віршування Українську коломийку в багатьох випадках варто розглядати як утворення рядків з чотирьох тактів, кожен з яких містить чотири склади Кількість складів може скорочуватися до трьох, двох і навіть одного, тільки протяжніших, від чого рівномірність тактів не порушується

Ку-че-ря-ва Ка-те-ри-на чп-ля-ла-ся до Мар-ти-на,
Ой Мар-ти-не, до-бро-ді-ю, сва-тай ме-не у не-ді-лю

Існують й інші варіанти коломийок та шумок, аналіз ритму яких потребує поняття «такт» Це стосується також текстів, проміжних поміж силабікою й силобо-тонікою, танцювальних пісень та літературних творів, що тяжкують до тонічної основи Музичність Т відчутна на слух, незалежно від того, йдеться про нерівноскладову весільну пісню («Ой глян, дівчино, через калач ») початок поеми «Кавказ» Т Шевченка чи вірш «Арфами, арфами » П Тичини

Арфами, арфами —

золотими, голосними, обізвалися гаї,
самодзвонними
йде весна
запашна,
квітами-перлами
закочичена

Тактометрична теорія вірша (нім *Takt*, від лат *taktus* *дотик, дія*, грец *metron* *міра, розмір, тебна розгляд, дослідження, versus* *ліній, риска, рядок вірша*) — теорія російського вірша в його еволюції від фольклору до конструктивістських експериментів початку ХХ ст., розроблена М Малишевським («Метротоніка короткий виклад основ метронічної міжмовної стихології», 1925), О Квятковським (статті «Тактометр досвід вірша музичного обрахунку» 1929, «Російське віршування», 1960) та І Сельвінським («Студія вірша», 1962), М Гаспаровим («Сучасний російський вірш», 1974) Найповніше Т т в обгрунтована у «Поетичному словнику» О Квятковського Полягас в уподібненні віршового ритму музичному,

склад відповідає частці (рос доля), стопа — такту (крати) Згідно з Т т в тристопні розміри вкладаються у тричасткові такти, двостопні — у чотиричасткові Якщо верс, як у дольнику або в іншому «дисметричному вірші» (ударник, фразовик), не повністю вкладається у такт, то прогалини заповнюються позначками пауз або склади розтягуються на дві частки Якщо віршовий наголос не збігається із тактовим, застосовується інверсія акцентів Т т в вважає обов'язковим ізохронізм, пов'язуючи його з технікою декламації Найадекватніше така методика позначилася на тактовіку На відміну від «дисметричного вірша» (ударник, фразовик) у метричному мові підпорядкована ритмиці, мірою якої проголошується тактометричний період із його контрольним рядом, тобто велика міра вірша, що вкладається у цикл (строфу) від тридольників до шестидольників

Тактометричний період (нім *Takt*, від лат *taktus* *дотик, дія*, грец *metron* *міра, розмір, ретодос* *кружний шлях, обертання*) — об'єктивна міра ритмики у версі, в межах якої гармонізуються структура ритму та будова фрази, функції мовного апарату і дихання, охоплюється весь віршовий текст від анакрузи до епкрузи Т п заснований на найменшій метричній мірі одного з багаточастотників, названий кратною, тому їх повтори можуть бути від трикратних до шестикратних, збігатися або не збігатися з версом (періодом) Термін запровадив О Квятковський, поглибивши досвід А Кубарева («Теорія російського віршування», 1837) та спостереження Г Шенгел («Трактат про російський вірш», 1923) У тридольниках нараховується дванадцять різновидів Т п, п'ятидольниках — двадцять, шестидольниках — двадцять чотири На думку О Квятковського, може існувати 74 таких різновиди Т п

Талант (грец *talanton* *терези, вага*) — міра ваги й грошова одиниця у Давній Греції Нині Т позначають вроджений хист, високу обдарованість людини що розвивається на основі певних задатків та освоєння культурних надбань нації і людства Т дає змогу втілювати художній матеріал у досконалу форму, що вражає новизною й оригінальністю Деякі дослідники, як-от І Ільїн («Самотній художник», 1993), вважають, що Т не означає повноти артистичного обдарування, не є самодостатнім, позбавлений сенсу поза творчістю Т може розкритися за сприятливих культурно-історичних умов, починає формуватися з раннього дитинства людини як схильність до певного різновиду діяльності, згодом — як закріплення здібностей, і нарешті, — як вияв творчого потенціалу у зрілому віці, зумовлений світоглядом особистості, здатністю спрямувати творчу енергію на виконання художніх завдань Т, на відміну від генія, притаманна поступовість а не раптові осяяння

Талмуд (давньоєвр *talmudh*) — збірник положень юдаїзму сформований починаючи з IV ст до н е на підставі коментарів до П'ятикнижжя (Тори) Мойсея Поширені з того часу усні тлумачення згодом були зібрані Єгудією у збірнику «Мішна» («Повторення Закону», 210 н е), проінтерпретовані, в свою чергу, у книзі «Гемара» Обидві книги утворюють філософсько-моралістичний, правничий Т, відомий у двох варіантах вавилонсько-арамейському та єрусалимсько-палестинському Твір з'явився після завоювання Палестини сирійськими еллінізованими Селевкі-

дами як спротив нівеляції культури юдеїв Основи його закладені під час суперечок ортодоксальних фарисеїв, які засуджували грецьке язичництво, із колаборантами-садукеями, а також із гностиками, які піддавали сумніву авторитет Старого Завіту, сповідуючи свою версію християнства У Т значну увагу приділено постаті Месії, есхатології Пам'ятці пригаманне відмежування від інших культур на користь власної У середині віки Т поповнили міфично-казкові Мірадаші

Танець — різновид мистецтва, в якому художній образ створюється пластичними та ритмічними рухами тіла Народний Т втілює сакральний зміст, що актуалізується під час ритуального дійства, тому, виражаючи особливості того чи того етносу, він називається характерним Наприклад, гопак у давні часи вважався бойовим Т язичницьких жерців (вохлівів), пізніше використаний запорожцями Цей різновид народного мистецтва, як і пантоміма, тісно пов'язаний з обрядом, був одним із елементів, що започаткували драму і є її складниками

Таню — літературне угруповання молодих українських митців еміграції, варшавське відгалуження «Празької школи» (Варшава, 1929), засноване за ініціативою Ю Липи (Наталія Лвицька-Холодна, А Крижанівський, Є Маланюк, П Холодний-син, Олена Теліга, Б Ольхівський, П Зайцев, В Дядик та ін) «Т» виник внаслідок полеміки творчої молоді з Д Донцовим, схильним до націоналістичної заангажованості та недооцінювання естетичних якостей художніх творів, підпорядкування творчості ідейній доктрині Визначивши мету формувати «державницьку літературу», орієнтуючись на «синтез героїзму, господарства, волі», «танківці» намагалися врівноважити критерії правди і краси, усунути їх протистояння, відстояти творчу автономію національного митця, не відмежовану і від його громадянських обов'язків Про це йшлося у виданні «Статті про "Танк"» (1929), де мстилися програмові «Лист до літераторів» Ю Липи та стаття «Група "Танк"» Є Маланюка Угруповання розпалося в 1929, однак його ідеї реалізувалися пізніше на сторінках часопису «Ми», газети «Назустріч», до авторських колективів яких входили колишні «танківці» У Варшаві вони з 1933 мали своє видавництво «Варяг»

Танка (япон, букв коротка пісня) — жанр японської поезії, лаконічний неримований п'ятивірш, що належить до стилю вака, тобто «японська пісня» (період відродження національної поезії після столітнього панування китайських впливів), утворений чергуванням п'яти- та семискладових рядків за схемою 5—7—5—7—7 Відмінний від нагаїти, або тьоки («довгої пісні») Вживався поряд із катаютою, тобто тривіршем (схема 5—7—7), та седокою, тобто «піснею веслярів» (5—7—7—5—7—7), тощо Т виникла в японській поезії VIII ст, зафіксована в історичних хроніках «Кодзюкі» (712), «Нихон-сюкі» (720), сягнула розквіту в IX—X ст, ставши класичною строфічною формою, тоді як інші (нагаїта, седока тощо) зникли Одиницею віршового метра у Т вважається склад (іх разом має бути 31), важливу роль відіграють музичний наголос і мелодичний малюнок вірша, що відповідають вимогам теорії сирабе (тону) За змістом Т переважно належить до пейзажної та любовної лірики з поширеними мотивами розлуки, прагненням до гар-

монії серця, медитаціями з приводу марного життя, витонченими компліментами Привертає увагу ретельно опрацьована образна система, передусім метафора, алегорія, пов'язана із синтоїзмом персоналіфікація, прийоми омонімії та полісемії (юкарі-котоба), витончені асоціативні зв'язки (енго), артистичне застосування сутесні Стилістичне розмаїття, притаманне Т, представлене віршовими творами, співвідносними з європейською ліричною піснею, романсом, любовним посланням, провансальською альбою, жартовливим мадригалом, дотепною епіграмою, українською календарно-обрядовою піснею Раннім Т були властиві паралелізи, обов'язково посилання на пору року, щирість Згодом жанр сягнув нормативного вигляду, орієнтувався на символізм та артистичний пуризм, першорядного значення надавалося складній словесній грі (каке-котоба), несподіваним асоціаціям, витонченому ритму Головною вимогою до Т було дотримання семантичної місткості мовлення, реалізація концепції «чаривного смутку речей» (моно-но аваре), обґрунтованої тогочасною критикою і теорією літератури (передмова Цураюкі до «Кокінсю», «Десять стилів японської поезії» Тадаміне, трактат «Про нові антології» Фудзівари Кінто) Естетика аваре («сумна чарівність») полемізувала з ідеалом істини і правдоподібності (мокото), якого дотримувалися японські поети до VIII ст, намагаючись зображувати предмети такими, якими вони сприймаються На противагу цій поетичній практиці формувалося розуміння, що лірика має виявляти сутність, таємне, приховане за оманливими видимими формами, явлене через натяк, здатне викликати зачарування, широсердечність (магокоро) Невдовзі обидві концепції було об'єднано під назвою мейдзютоьоку (щирість, безпосередність, простота) Основна думка Т формулюється у перших трьох віршових рядках (зачин), в яких також фіксується ліричне почуття, тонке переживання ліричного героя, а висновок робиться у двох наступних Зачин складався або зі стилізованої метафори (дзьо), або зі стилізованого епітета, тобто «слова-узголів'я» (макура котоба), або з топонімічних посилань, тобто «узголів'я пісні» (ута-макура), зумовлений тим, що поетові не відразу личило говорити прямо, як-от у вірші поетки IX ст Оно-но Коматі

Якби не тасмничий смуток слів,
Який мене тримає
На цім світі,
Давно б уже
Покинула його! (переклад І Бондаренка)

Зображально-виражальні можливості Т розкрили у своїй творчості «шість безсмертних» ліриків (роккасен) останньої чверті VIII ст та впродовж IX ст Наріхіра, Коматі, Гендзьо, Ясуде, Кісен та Куронусі Т постійно упорядковувалися в різних антологіях Вони переважали в найдавнішій двадцятитомній антології «Манйосю» (прибл 759), тобто «Міради листків» (4170 Т з 4516 віршів) Основним її упорядником був поет Отото Якамоті Антологія засвідчувала золотий век японської лірики Тут мстилися твори 450 поетів імператриці Іванохіма, Какіамото Хітомаро, Ямабе Акахіто, Фудзавара Маро та ін Наступною антологією, тематично згрупованою, віднесеною до срібного віку японської літератури, є «Кокінсю» («Антологія японських віршів, давніх і нових», 905) Наймісткі-

шою вважається антологія «Сінкокінсю» («Нова антологія», 1201—06), що спиралася на естетичний принцип юген («таємнича краса»). У ній налічувалося 1103 поезії жанру Т., лише чотири належали до седока та чотири до нагаута. За ініціативою екс-імператора Гото-ба її упорядкував поет і філософ Фудзіавара Тейка, який також видав збірник «По одному віршу ста поетів з гори Огура» («Хякунінсю», 1235), відмовившись від сезонного і тематичного принципів упорядкування. У XV—XVIII ст. жанр Т. дещо поступився хайку та ренга, проте зазнавав постійної модифікації, зокрема, завдяки зусиллям Мейдзі (1868), а також реформам Масаока Сікі, який запровадив принцип сянсей (малювання з природи), та Йосано Теккан, схильному до романтизації традиційного жанру. Т. посідає одне з чільних місць у новітній японській поезії (Нагацука Такасі, Ісікава Такубоку та ін.) поряд із новою віршовою тенденцією сінтайсі («вірші нової форми»). Приклад Т. з добробку Ісікави Такубоку у перекладі Г. Туркова:

Раптом захотілося —
чого б це? —
поїздом поїхати.
От з поїзда зійшов —
а йти нема куди.

Українському читачеві жанр Т. відомий за перекладами Г. Туркова, М. Лукаша, І. Шанковського, В. Горлова, особливо І. Бондаренка («Антологія японської класичної поезії: танка, ренга /VIII—XV ст./», 2004), який знайшов відповідник японській строфічній формі у неримованих терцинах (зрідка — катренах), що мали вигляд п'ятивірша із внутрішньою непостійною цезурою. Т. трапляється і в європейських поетів, але як стилізація, зокрема в М. Гумільова, Я. Івашкевича (цикл «Ути»), М. Семенка, В. Поліщука та ін.

Танський катрэн (франц. *quatrain*: чотиривірш), або **Китайська танка**, — китайський врегульований чотиривірш (гелюйші), який виник на основі афористичної пісні (яо), що входила до групи жанрів юефу. Запроваджений у VIII ст. за династії Тан. Строфа складається з п'яти-семи слів-ієрогліфів у кожному версі (ші), характеризується строгим чергуванням музичних рівних (пін) і нерівних (цзе) тонів, має установлену схему римування, схожу на схему рубаї: *aaba*. Під час декламації віршові рядки (зазвичай вісім) розмежовуються паузою. Згодом поети не дотримувалися такого розміру Т. к., що зумовило появу обірваних рядків (цзяоцзюй), або використовували шість версів (пайлюй). Класичну форму Т. к. розвивали Бо Цзюй, Ду Фу, Ван Вей, Лі Бо та ін. Приклад такої строфи з твору «Весняної ночі в Лояні чую флейту» Лі Бо у довільному переспіві Л. Первомайського:

Чути з дому чужого в темряві
флейти ніжної спів.
Вітерець весняний мелодію
«Верб поламаних» підхопив.
Над Лояном вона колишеться,
а в душі моїй постає
Рідний край за дальніми далями
в білім цвіті рідних садів.

Таньці (кит.: *струнна оповідь*) — жанр китайської літератури, різний за обсягом наративів (від двох до 300 сувоїв) за любовними мотивами (переважно жіноча доля та нещасливе кохання), викону-

ється під акомпанемент струнних інструментів (пипа, сяньсянь), причому пісенні партії чергуються з оповідними. У тексті Т. використовуються здебільшого семискладні вірші ці, ши, якими розпочинається кожен розділ (яо), а також прислів'я, приказки, загадки тощо. Наративна частина викладена від третьої особи. Такими ознаками жанр відрізняється від гуци (оповідь під барабани) та баоджюань (букв.: «дорогоцінний згорток») — великих епічних творів. Т. були сформовані у XV—XVI ст., поширені у Південному Китаї, зокрема у провінції Суджу, вважалися популярними в XVII—XVIII ст. Виокремлюють Т. для декламації («Перлинна пагода» Чжоу Шуші, анонімна «Розповідь про білого змія» тощо) та для читання («Квіти небесного дощу» Тао Чженгуая, «Події 1900 року» Лі Баоцзя і т. п.).

Тапейно́сис (грец. *tapeinōsis*: пониження) — риторична фігура, що полягає в насиченні мовлення прозаїзмами. Т. притаманний поезії В. Цибулька, С. Жадана, прозі Ю. Покальчука та ін. Використовується в художній літературі задля досягнення експресивно-семантичного ефекту:

Птахом полетіти,
сизокрилим, *наприклад.*

Пір'я розсипати на розгублені дачі.

Не літають і не умирають тільки ледачі.

...далі міг би *іти менш категоричний виклад*
(Т. Федюк).

Тараба́рська мо́ва (рос. *тарабаритъ*: *тере-вентити*) — незрозуміла стороннім мова, як-от бурсацький, лірницький, єврейсько-купецький, злодійський тощо жаргони. В Україні на межі XVIII—XIX ст. нею користувалися бурсаки, вдаючись до перестановки (метатези) звуків, складів і коренів сусідніх або близьких одне від одного слів. Зразком Т. м. можуть бути слова Сивілли з «Енеїди» І. Котляревського:

Та що абищоти верзлялом.
Не казку кормом солов'ять:
Ось ну, закалиткуй брязкалом.
То радости заденежать.
Коли давало сп'ятакуеш,
То, може, чуло зновичуеш [...].

(Та що абищо ти верзеш,
Солов'я казкою не кормлять:
Ось ну, забряжчи калиткою,
То денежка порадує.
Коли даси п'ятака,
То, може, новину почувеш [...]).

«Тара́с на Парна́сі» — анонімна поема-пародія межі 30—40-х XIX ст., один із перших творів нового білоруського письменства, поширений до 1898 у рукописі. Жанр трагедійного бурлеску, в якому використано традицію перелицьованої «Енеїди» П. Скаррона, М. Осипова, особливо І. Котляревського, а також батлейки. Належачи до творів сміхової культури, поема заперечувала класицистичні канони, обстоюваний у них високий стиль, зображувала богів-олімпійців у побутових умовах, селянському одязі. У ній використано прийом гутірки, що надає пересипаному дотепами мовленню особливої жвавості.

Тарджиба́нд — різновид таркиббанду, лірична або панегірична строфа у віршах народів Близького та Середнього Сходу, Середньої та Південної Азії. Кожна з них складається з властивої їй кількості бей-

тив, що мають будову газели, завершуються бейтом з парним римуванням, характерним і для наступної строфи (бейтї васла) Т був популярним у перській поезії Х—ХІ ст

Таркиббанд — строфічна форма у віршах народів Близького та Середнього Сходу, Середньої та Південної Азії, близька до народних пісень, що характеризується притаманною тільки конкретному віршу кількістю бейтів з моноримом (будова газел), завершується бейтом з парним римуванням у кожній строфі Наступна строфа, повторюючи прикінцевий зразок попередньої, має іншу риму Окремим випадком Т вважається тарджибанд

Тартуська семіотична шкoла — один із головних осередків структуралізму, заснований на початку 60-х ХХ ст у Тартуському університеті (Естонія) Ії представниками були Ю Лотман, Б Успенський, В Іванов В Топоров, Є Мелетинський, Є Левін та ін Вони намагалися поєднати традиції російських формалістів та європейських структуралістів, розробляли концепцію знакових систем, за допомогою якої вдавалися до літературознавчого аналізу Предметом наукових інтересів Т є ш була культура як форма семіотичних структур, які між собою контактують, конкурують, впливають одна на одну Ії уявляли як вторинну формуцію, набувану над первинною, мовною, її модель — як аналогічну мовній системі, вони обидві реалізуються через властивості організованого тексту На такій підставі розглядалися не лише явища письменства, а й міфології, фольклору, театру, малювання, кінематографії тощо У 70-ті ХХ ст дослідження тексту поступилося перед вивченням розмаїття мов культури, які він виражав через мовно-культурні моделі Невдової Т є ш зосередила увагу на з'ясуванні індивідуальної специфіки текстів культури, зокрема поетичних творів, міфічних оповідей, міської поезії і т д, на їхній збіжності та протистоянні мовним нормативам

«Татлер» («Балакун») — англійський сатирично-дидактичний часопис (1709—11), видання Р Стіла від імені Ісаака Бікерстаффа — персонажа низки памфлетів Дж Свіфта Виходив тричі на тиждень, публікував світську «хроніку» Спочатку «Т» надавав перевагу помірковано сатиричній оцінці політичних подій, поступово перейшов до моралізаторських есе, що пов'язувалося з появою серед його співробітників Дж Аддисона Традицію «Т» перейняв щоденний «Спектейтор»

Тahalyc — псевдонім письменника Близького і Середнього Сходу, обраний ним самим чи даний йому меценатом Фірдоусі (райський), Дакікі (шляхетний), Сааді (щасливий) Т може бути вжитий як прізвисько Гафиз (охоронець, знавець Корану), Хайям (наметник) і т д Використовувався переважно у тахмісі У зв'язку з поширенням газели Т вживався як обов'язковий прийом сфрагиди

«Тaхір і Зохра» — ліро-епічна поема тюркомовних народів, співвідносна з казахською версією «Кози-Корпеш та Баян-Слу» Сюжет поеми відомий у кількох варіантах падишах та його визир домовилися про шлюб своїх ще не народжених дітей, у них з'явилися син і дочка, які, вирісши, покохали одне одного Але після смерті візира падишах порушив клятву, вирішивши одружити дочку Зохру з іншим, тому Тахіра, закривши у скриню, кинули у потік Після багатьох ро-

ків поневірянь він повернувся додому, де його стратили, а вірна йому Зохра наклала на себе руки Лише в азербайджанців поема завершувалася щасливим фіналом падишаха знищив державник Ісфaгана, Тахір, який, одружившись із Зохрою, здобув верховну владу Узбеки у творі зберігали міфічну традицію, казахи відтворювали патріархальні зв'язки Літературну обробку поеми у ХVІІ—ХVІІІ ст здійснив узбецький поет Саййод, у ХІХ ст — туркменський поет Молланепес

Тахміс — п'ятивірш, у якому до кожного бейта чужої (зрідка — власної) газели автор додає три свої рядки Поширений у тюркомовній, а також у таджицькій і перській поезії Відомі Т узбецьких поетів Фурката і Мукімі на газелі Алшера Навої Таким чином, інтертекст виконував функцію усталення художньої традиції, вимагав від автора Т високого рівня стилізації Наприкінці Т застосовується прийом сфрагиди (тахалус)

Ташізм (*франц tache пляма*) — різновид абстракціонізму, прихильники якого обстоювали увагу до несвідомого, застосовували апробований сюрреалістами автоматизм, вважали малювання вільним від свідомої композиції та малюнка поєднанням фарб, виливаючи їх, розмазуючи або розбризкуючи на полотні Т був сформований у Франції (20-ті ХХ ст), поширений у США, зокрема у творчості Дж Поллока Т позначився на графіці Ю Соловія, що брав участь у діяльності Нью-Йоркської групи

Тваринний епос — епічний жанр у віршовій формі, притаманний фольклору європейських народів, персонажами якого є звірі, казки про тварин, байки Езопа, бурлескно-пародійні поеми на зразок «Батрахомиомахі» Найдавнішим зразком Т є вважається анонімний «Есбасис captivi» Жанр виник внаслідок об'єднання народних казок про тварин, що сформувалися наприкінці міфічного етапу розвитку людської свідомості, та частин байок Езопа Існуючи в усній та писемній формах, Т є за доби середньовіччя модифікувався у ренардію, тобто цикл поем про трикстера лиса Ренара, в якій були використані сюжети античних байок, поширених у компілятивних збірниках ІV—V ст Найвідомішою з них була анонімна поема «Втеча ув'язненого» (Х ст) Уперше тогочасні варіанти ренардію об'єднав фламандський священик, магістр Нівард Гентський Його велика сатирична поема на сім частин «Про Ізенгрима та Ренара» із соціальними характеристиками героїв-трикстерів стала зразком епосу, поширеного в тогочасній міській культурі, в якому з'являлися ознаки фавльо чи шванка, пародії на лицарський роман французький «Роман про Лиса» (прибл 1200) Пер де ля Клода фламандський «Рейнарт» (прибл 1250) Я Ф Виллема та ін Ця традиція стала інтертекстуальною основою написаної гекзаметром поеми «Рейнеке-Лис» (1793) Й-В Гете Використовуючи твір Й-В Гете, М Смажевський створив польський варіант цього мандрівного сюжету («Лис Микита», 1860), І Франко, обізнаний із попередніми текстами, написав поему «Лис Микита» (1890) Останньою відомою переробкою цієї тристеріади були «Скандальні пригоди Рейнеке-Фука» (1945) американського письменника Г Овена, який поклав в основу свого твору англійську версію про хитрого лиса на ім'я Sir Russel Fox Грунтовне вивчення Т є здійснив Є Мелетинський («Вступ до історичної поетики епосу та роману», 1986).

Твердження — думка, положення, вислів, що підтверджують, доводять щось, покладене в основу чогось

Тверді строфічні форми — сталі віршові форми, які характеризуються визначеним обсягом та будовою строфи. За канонічними вимогами розрізняють строги фіксовані за обсягом та строфікою (сонет, триолет, рондо, рондель, секстина, рубаї, хайку, танка), лише за строфікою (терцини, віланель, ритурнель, октава, газель), з нефіксованими обсягом і строфікою (канцона, віреле, ле, глоса) Т с ф. Іноді вони набувають жанрового значення, як-от сонет. Часто Т с ф називаються класичними. Для деяких поетів, зокрема для більшості «неокласиків», їх застосування закономірне. За спостереженнями О Білецького (стаття «Двадцять років нової української лірики»), Т с ф переважали у творчості М Рильського «Багато його сонетів, октав, терцин, рондо є єдиними своєрідними зразками в українській мові».

Твм-інтер — видавництво, засноване в 1993 у Києві. Крім науково-популярної та публіцистичної літератури, друкує сучасну художню книжку («Золоті джмелі» В Підпалого, «На зламі часу» Ю Завгороднього, «Фрески любові» Олександри Виноградолової, «Біс Плоті» В Шевчука, «Біла тьма» Ю Мушкетика, «Пообіч часу» Г Штоня, «Відстані без розлуки» Людмили Задорожньої, «Афганський кут» Раїси Плотникової та ін.) та літературознавчі дослідження («Наші втрати» Ю Лавріненка, «Поетика романного жанру Олеса Гончара» М Гуменного, «Євген Гребінка» Людмили Задорожньої, «Особливості поетики Ольги Кобилянської» Ірини Демченко та ін., збірник спогадів та студій про Гр Тютюнника «Прийшов, щоб не розлучатися»), перекладні твори, бібліографічні покажчики творів театрознавців (укладені Р Филипчуком та В Ревуцьким), навчальні та наукові видання («Живиця. Хрестоматія української літератури ХХ століття», «Personae verbum» /Слово і постасе/ В Шевчука). При «Т-1» регулярно виходить науковий збірник філологічних праць «Література. Фольклор. Проблема поетики», обов'язки головного редактора якого виконує Тетяна Терещенко-Конончук, а координатора видавничого програм — М Конончук.

Твір (нім. *Sprachkunstwerk*, англ. *literary work*, франц. *oeuvre litteraire*, польськ. *dzieło*, рос. *произведение*) — художній феномен класичної та посткласичної літератури, що з'явився внаслідок творчих зусиль письменника, постає задокументованим фактом мистецтва, іншою художньою дійсністю. Термін «Т» не визнається на теренах постмодернізму, витісняється поняттям «текст» з літературного простору.

Творча заявка — звернення автора до видавництва з пропозицією про випуск його книги, що складається у довільній формі, охоплює питання про його рід занять, літературні інтереси, жанрові пріоритети і в якому обґрунтовуються тема, основні проблеми, порушені у творі.

Творча індивідуальність (лат. *individuum* *неподільне*) — суб'єкт художньої творчості з неповторними, притаманними лише йому креативними якостями. Як поняття набуває концептуального значення в естетиці романтизму, ідентифікуючись переважно з оригінальною постаттю митця, своєрідністю його ідентичності і манери письма тощо. У літературознавчій практиці існує в різних формах індивідуаль-

ність письменника, творча особистість, індивідуальність особи митця, авторська індивідуальність та ін. Т і стосується біографії письменника, рівня його таланту, специфіки творчої лабораторії, естетичного ідеалу, смаку тощо. Вона як явище історичне у своєму розвитку долала кілька етапів. Народнопоетична творчість давніх народів існувала за умов анонімності. У давньогрецькій літературі категорія авторства поступово відокремилась від архаїчного поняття «авторитет», співвідносилась з особливостями літературної манери певного автора, який набув статусу професійного літератора, сприймав себе за обранця богів, що насилають на нього натхнення, обдаровують талантом і майстерністю. Усвідомлення мистецтва поезії як індивідуальної творчості вперше спостерігається у римській літературі, зокрема в оді «До Мельпомени» Горация («Звів я пам'ятник свій»), який власною творчістю протиставляв себе юрбі, не втаємничений у специфіку високого мистецтва, а критерій самооцінки поезії відкривав у іманентній художній діяльності. За доби середньовіччя переважало настановлення на анонімність, хоча йшлося про божественне натхнення, тому так мало відомих авторів того часу. Поняття «Т і» було осмислене в період Ренесансу з його апологізацією індивідуалізму, титанізму тощо, з потрагуванням людини як миру всього сутнього. У цей час формувалися поняття художньої ідеї, єдиного задуму, особливого способу світобачення, високо цінувалась творча активність митця, здатність створювати нову, іншу художню дійсність, захищену авторським правом. Водночас із прагненням відкрити суть людської суб'єктивності виникала тенденція надмірного суб'єктивізму, абсолютизованої свободи, авторської сваволі. Класицизм обстоював критерій розуму як критерій гармонії і миру, за допомогою якого можна досягнути ідеальної закономірності світобудови. Родове (типове) переважало над індивідуальним, громадське — над особистим, закономірне — над випадковим, а в поезії панувало суворе дотримання естетичних форм і канонів, запозичених з античних поетик (Арістотель, Гораций) і найповніше виражених у «Мистецтві поетичному» (1674) Н Буало. Проте авторська індивідуальність, хоч і скаута рамками нормативної поетики, знаходила в художній структурі класицизму належне місце. Її вияв скеровувався на пізнавальну діяльність, на звернення до актуальних філософських, етичних, політичних, суспільно-виховних проблем того часу, удосконалення мови та ін. Перші антираціоналістичні кроки здійснили прихильники сентименталізму. Так, Е Юнг у трактаті «Роздуми про оригінальну творчість» (1759) вже відкидав нормативну естетику, обстоював принципи *ha-rax legomenon*. Аналогічної позиції дотримувалися штюрмери, що відображене у драматичному фрагменті «Прометей» Й-В Гете. Осмислення внутрішньої невичерпності людської індивідуальності належить романтизму, що протиставив класицистичному мимезису творчу активність митця, надав їй глибокого сенсу як найвищої цінності. Понад усе шанувалися обдарованість, талант, особливо геній, оригінальність, творча свобода, вільний політ фантазії, відкидалася нормативність (геній не підкоряється правилам, а творить їх), логоцентричне регламентування у мистецтві оголошувалося шкідливим і небезпечним. Т і вперше стала організаційним чинником художньої структу-

ри, зорієнтованим на своєрідність, неперебутність, особистісне світобачення і світовідчуття, інколи сягаючи меж мистифікованого індивідуалізму, байронізму. Питання Т і цікавило і філософів Так, Г.-В.-Ф. Гегель вбачав у достеменно художньому творі об'єктивні закони літературного процесу, відображені кризь призму суб'єктивних особливостей митця, його світобачення. Такий розвиток індивідуального в художній свідомості характерний для більшості літератур, зокрема й української. У давньоукраїнському письменстві ще переважали традиційна етикетність, орнаментальність зображення, компліятивність, колективний погляд на предмет, принцип анонімності тощо. Але з доби бароко почалося поступове розквітання середньовічної художньої структури. Відбувається розрив авторського погляду з християнською нормативністю, у літературу проникають ренесансно-реформаційні тенденції, оновлюється жанрово-стильова система, з'являється поняття належності тексту автору тощо. У художньому сприйнятті Климента Зіновіва, особливо Григорія Сковороди, з'являється потреба індивідуального бачення і відтворення світу, зароджується «тип новочасного письменника» (І. Франко), формування якого завершується у творчості І. Котляревського і Т. Шевченка. «Нова українська література», — зазначав І. Франко, — по приміру всіх новоевропейських літератур основана на принципі індивідуальності, вважає поетичну творчість за один із найвищих і найкращих проявів людської індивідуальності і власне з того принципу черпає свою силу, різномірність і оригінальність». Принцип індивідуальності — це особистісна форма естетичного ставлення до дійсності, яка приходить на зміну традиційному (нормативному) типу творчості. Ґрунтується на індивідуальному світобаченні, але не зводиться лише до вияву своєрідності. У новочасних літературах письменник постає як суб'єкт художньої свідомості і діяльності, як творець іншої художньої дійсності. Т і вивчають філософи, соціологи, психологи, мистецтвознавці в українському літературознавстві до проблеми Т і вивчали інтерес І. Франко, Леся Українка, серед зарубіжних дослідників — Ф. Ніцше, З. Фрейд, К.-Г. Юнг, структуралісти та ін. Ї не визнають постмодерністи, які проголошують «смерть суб'єкта», «смерть автора».

Творча історія — перебіг та колізія написання художнього твору. Для її з'ясування беруться до уваги всі етапи творчої лабораторії письменника, дані графології, текстології, палеонтології, нотатки, щоденникові записи, свідчення сучасників, різні варіанти та редакції тексту від чернетки до авторської волі, виявлення та врахування інтертекстуальних пластів у його літературних текстах. Термін належить М. Писканову («Три століття російської літератури []», 1923, «Творча історія „Лиха з розуму“», 1927), який у 20-ті ХХ ст обґрунтував Т і як «особливу мистецтвознавчу, зокрема літературознавчу, дисципліну», покликану розкривати «телеологію художніх прийомів та внутрішній сенс творів методом телегенетичним та на матеріалі різночасових текстів-редакцій». Проблема Т і висвітлювалась у наукових студиях П. Медведєва, Ф. Скафтімова, П. Сакуліна, С. Єлеонського та ін.

Творча лабораторія письменника — складний багатоетапний процес формування художнього твору від задуму до його публікації, підтвердженої авторською волею. Вивчення Т і п відбувається із

застосуванням різних методологічних настанов як щодо постаті письменника, так і його текстів: текстологічних, психологічних, психоаналітичних, біографічних, соціологічних, палеонтологічних, порівняльно-історичних, інтертекстуальних підходів, прийомів «пильного прочитання» тощо. При цьому ефективними є принципи герменевтики. Вибір методу аналізу зумовлений метою дослідження та вимогами, які висуває до літературознавця аналізований текст. У вивченні анонімних середньовічних пам'яток писемності першорядну роль відведено палеографії і текстології, що досліджують рукописи, списки, кодекси, варіанти. Основною класичною та сучасною Т і п є історія створення та застосування тексту у зв'язку із типом світосприйняття автора, його творчим та життєвим досвідом, рівнем культури, здібностями, талантом чи ступенем геніальності, естетичними смаками, належністю до літературного контексту епохи. Вона простежується на всіх рівнях еволюції від передісторичного мотиву, задуму, виводеного в нотатках, листах, розмовах, щоденниках і т. п., відображеного в рукописах (чернетки, біловий варіант), машинописах, начерках, списках, коректурах, першодруках, прижиттєвих виданнях, підтвердженого авторською волею. С. Васильченко складав ретельний план своїх творів, як-от незавершеної повісті «В бур'янах». За одним проектом вона мала складатися з дванадцяти друкованих аркушів вступної («Могила Легенда»), першої («Дитинство»), другої («На волі») та третьої («Неволя») частин і епілогу. В інших варіантах прозаїк обмежувався п'ятьма-шістьма частинами. Окреслюючи їх, він інколи випишував деякі епізоди з життя Т. Шевченка. Натомість В. Петров писав свої повісті та романи («Романи Кулша», «Аліна і Костомаров») без попереднього плану, спіраючись на листи П. Кулша та М. Костомарова, звертаючи увагу на факти, побачені очевидцями, нотував свої думки на клаптиках паперу, які пізніше довільно складав, переносив свої розмірковування на сторінку. Визначальними критеріями у Т і п вважаються автограф, свідчення автора, сучасників, авторський договір. На Т і п позначаються редагування, цензура, читацька рецепція, критика, літературознавчі студії тощо. Аналіз та спроба гіпотетичного відновлення Т і п передбачають її поетапне висвітлення, поєднуване з комплексним, синтетичним. Вивчення Т і п як літературознавчої проблеми було започатковане в теорії творчої історії М. Писканова, який порушив питання про осмислення «телеології художніх прийомів та внутрішнього смислу творів за допомогою телегенетичного методу та на матеріалі різночасових текстів-редакцій». Т і п також може розглядатися в контексті історичної поетики, використовувати досвід інтертекстуальності.

Творча свобода — заперечення обстоюваних класицизмом суворих нормативів художньої діяльності, утвердження креативної авторської суб'єктивності, особистісної ініціативи письменника, поняття запроваджене романтиками.

Творча уява — див. **Уява**.

«Творчество» — літературна група російських футуристів (Владимост, 1920—22), до якої входили Н. Чужак (псевдонім Н. Насимовича), М. Асєєв, С. Третяков, Д. Бурлюк, С. Алімов, В. Сіллов та ін., випускали однойменний журнал. Представники «Т» захоплювалися творчістю В. Маяковського, наслідували

його поетичний стиль Речником групи вважався Н Чужак, який профанував мистецтво ідеєю його злиття з виробництвом, вважаючи, що «немає більше храмів та кумирів мистецтва», що ним тепер стали «майстерні, фабрики, заводи, вулиці», де творяться «товаро-скарби», обгрунтовував псевдохудожню модель «життєбудування» Пізніше ці ідеї він запроваджував у ЛЕФІ Інші письменники надавали переваги документально-фактографічній літературі, протиставляючи її класичній белетристиці

Творчий задум — див Задум.

Творчий портрет (франц. *portrait*) — різновид нариса, базований на творах певного автора Найчастіше використовується у радіопередачах, на телебаченні як науково-популярна, художня розповідь про митця При цьому сценарій передбачає використання фрагментів його творів, введення виступів інших учасників такого заходу, спрямований на розкриття творчої лабораторії письменника, вченого чи композитора

Творчість — духовна діяльність митця, спрямована на створення нових оригінальних художніх цінностей, іншої артистичної дійсності Будучи культурно-історичним явищем, Т має особистісний та процесуальний аспекти, передбачає наявність у митця обдарування, таланту чи генія, цілостигло, а також мотивів, знань, навичок художньої творчості, своєрідного типу світосприйняття, ідейно-естетичної платформи, культури мислення Важливу роль у Т відіграє сила увялення, інтуїція, потреба митця у самоактуалізації, розширенні свого творчого потенціалу, гранична концентрація духовних сил Англійський дослідник Г Воллес визначив чотири рівні Т підготовка, дозрівання, інсайт і перевиряння Особливого значення надавалося інсайту За античної доби сформувався два погляди на цей процес Якщо софісти й Аристотель («Нікомахова етика») вважали головним техне, на противагу природі, яку письменник мусив наслідувати (мімесис), то Сократ (діалог «Іон») і Платон надавали значення божественному натхненню, одержимості Теоретична модель Аристотеля стала панівною у новоевропейському літературознавстві (мистецтвознавстві), її обгрунтовував, зокрема, Д Дідро («Міркування про драматичну поезію», 1758) Г-Е Лессінг намагався наблизити літературу до життя («Лаокоон, або Про межі малювання і поезії», 1766), Й-Г Гердер вважав, що поезія виникла шляхом вчування, як і мова, вказував на їх зв'язок (фрагменти «Про новітню німецьку літературу», 1766—68), формував засади порівняльно-історичної методології Натомість І Кант обгрунтовував потребу смаку при судженні про прекрасні предмети, необхідність генія в мистецтві («Критика здатності судження», 1790) Г-В-Ф Гегель («Лекції з естетики», 1838), визнаючи за прекрасним «чуттєве явлення ідеї», втілення абсолютного духу, розгалужував форми мистецтва між нею та її формотворенням, коли ця ідея ще не віднайшлася (символічна форма), коли вона вільно реалізувалася в образі (класична форма), коли світ душі подолав доклялі (романтична форма) Філософ не визнавав несвідомого чинників Т Інших поглядів дотримувався Ч Ломброзо, вважаючи її свідченням кризового стану індивіда На думку М Нордау, твори представників декадансу ілюстрували відомі психіатри психічні аномалії геніїв Ці спостереження поглибили З Фрейд, К-Г Юнг,

які розглядали Т як процес занурення митця у світ фантазії та новидний задля генесиса відсутності задоволення, яку сублімацію Детально ця проблема розглянута у психологічній школі О Потебні, на переконання якого між художнім твором та природою розташована людська думка, що дає підстави мистецтву бути Т («Думка і мова», 1892), об'єктивувались у слові («Основи поетики», 1910) Аналітичний досвід вченого перейняли Д Овсяніко-Куликовський, А Горнфельд Л Виготський («Психологія мистецтва», 1965) важливим чинником у творчому процесі вважав катарсис як «закон естетичної реакції» Поняття «Т» стосується також фольклору, зразки якого мають синкретичний характер

Театр (грец. *theatron* місце для виводу) — різновид мистецтва, розрахований на масове сприйняття, в якому актори на сцені грають перед глядачами написану драматургом п'єсу Театральне дійство може розграватись і на майданах Ідеться також про виставу, спектакль, приміщення, де відбуваються такі вистави (Національний театр ім І Франка), про установу чи організацію, що здійснює їх, наприклад Національний театр опери та балету ім Т Шевченка (з 1926) Існував також античний Т, на кону якого вироблялися основні принципи європейського сценічного мистецтва, апробувалися п'єси різних жанрів Зазвичай Т потребує «перебільшених широких інтонацій як в голосі, декламації, так і в жестах» (Н Буало), що позначається на поведінці персонажів, викликаючи враження театральної ефектності, супроводжується гіперболізацією подій, переживань, посиленням артикулюванням та промовистими жестами, що заповнюють умовний сценічний простір

Театр абсурду (франц. *théâtre de l'absurde*) — див Драми абсурду.

Театр живого актора (грец. *theatron*, місце для виводу, і лат. *actor* виконавець, актор) — різновид народних аматорських театральних вистав ХІХ — початку ХХ ст, розигруваний молодими акторами-людьми на майданах, по містечках та селах, учбових закладах, що відрізнявся від вертепу, батлейки тощо, в яких використовувалися ляльки

Театр жорстокості (франц. *théâtre de cruauté*) — естетична концепція сценічного мистецтва, близька до сюрреалізму, зумовлена запереченням традиційного застосування словесних засобів художньої виразності, потребою переорієнтації на пластико-візуальний ряд вистави, запровадження максимальної експресії задля посилення впливу на глядача Ідея Т ж виникла в рідні авангардизму, зокрема в міркуваннях французького теоретика театру, актора, есеїста, автора манфесту «Театр жорстокості» (1932) А Арто («Театр та його двійник», «Театр і чума», «Алхімічний театр», «Листи про жорстокість», «Режисура і метафізика», «Афективний атлетизм»), який прагнув звільнити глядача від засилля слова, а театр — від дискурсивно-логічних стереотипів Сценічне мистецтво він сприймав не як аналог повсякдення, а як формування достеменно метафізики, тому на кону, на думку А Арто, не повинні розв'язуватися громадянські й психологічні конфлікти, розгортатися моральні пристрасті, має лише висвітлюватися та частина істини, що прихована до часу і «зустрічі зі Становленням» Він вважав, що вистава не може бути ілюзією-міметичною, бо вона сама сприймається лише за «на-

судування трансцендентного принципу, з яким ми контактуємо завдяки мистецтву» Сакральний смисл уявлення формується у виставі поза мовою дійових осіб, часто сприймається глядачем на підставі поетичного чуття, емоційного потрясіння під впливом невербальних образів, що вимагає повернення драматичного дійства «до дихальних, пластичних, активних джерел мови» Отже, вона підлягає докорінній перебудові, аби постати у чистому фізичному та афективному звучанні, що втрачено під шаром загально-вживаної лексики Настанова «мовлення до слова» виникла в А Арто під впливом вистав трупи з острова Бал (1931), що складалися лише з танцю, пантоміми та музики, сприймаючись за «пластичну матеріалізацію слова» А Арто, беручи за основу теорії Ф Ніцше, А Бергсона, О Шпенглера, трактував європейську цивілізацію з 11 культурою як присмеркову, ушкоджену корозією логоцентризму, тому позбавлену чистоти чуттєвого сприйняття, відновити яке не здатні ні започаткована класицистами драматургія, ні розважальні спектаклі, ні кінематографія Тому театр, відкинувши свою традицію, виводиться з глухого кута, спонукає метафізику мовлення, жестів, виразів повернутися на сцену, «вийти в душі лише через шкіру», через потрясіння, через жорстокість, через поновлення архаїчної діонісійської стихії та ідеї всеохопного ритуального видовища з мінімумом тексту, де б не було жодного зайвого руху, панував би потужний ритм Особливого значення А Арто надавав тілесній мові, що виражається не в діалогах, а в монологі без довільного його трактування Основою тілесної мови є потоки експресивного заклиального мовлення з найтоншими вибрацями голосу, що викликають у масового глядача особливе сприйняття вистави, асоційованої з містерією Такий театр спокуси пориває з традиційним уявленням про сюжет, про написаний текст, розрахований на колективне переживання натовпу, тому спектаклі мають апелювати до почуттів, а не до розуму, бути схожими на карнавал Вистави повинні спрямовуватися на виявлення екстремальних ситуацій людської екзистенції у пристрасній любові, у злочині, у війні, у безумстві Задля досягнення ефекту безпосереднього впливу між глядачами та сценою усувається традиційний бар'єр Настанова на жорстокість і жах ставала визначальною Метафізичний синтез унеможливив присутність автора, передуючи сучасній практиці сценіграфії, характерній для номадології настанови децентризму А Арто не судилося реалізувати свої ідеї, проте вони виявилися плідними на теренах авангардизму, зокрема у творчості представників драми абсурду, позначилися на доробку А Камю, П Вайса, автора п'єси «Переслідування та вбивство Жана Поля Марата, розігране мешканцями психіатричної лікарні у Шарантоні під керівництвом маркиза де Сада» Проекти А Арто послідовно застосовували постмодерністи Ж Деррида («Театр жорстокості та завершення вистави», 1969) вважав, що Т ж набув історичного значення, бо видається вже не виставою у класичному розумінні, а спростуванням аристотельського мімесису, що відповідало постмодерністській відмові від референції, коли «утвердження життя супроводжується процесом його підриву та заперечення» Йдеться про іншу, позатеатральну дійсність у просторі порожнього знаку, постмодерністської чуттєво-

ти Тут усувається будь-який бінарний, притаманний класичному театру, застосовується прийом розмежування та повторення, коли буття виглядає «формою, в котрій безмежні у своєму розмаїтті форми та сили життя і смерті перемішуються і повторюються у слові, тому що неодмінною умовою виникнення будь-якого слова, будь-якого знака загалом вважається можливість їх повторення» Відбувається «дивовижне перенесення сил /від тіла/ до тіла» (А Арто) у рчищі ідеографізму, коли здійснюється так звана «смерть автора», усувається присутність Бога Нонфінальна, семантично самодостатня театральна дія розгортається у перспективі означування, видається «повторенням того, що вже повторитися не може» (Ж Деррида)

Театр маріонеток (нім *Marionettentheater*, англ *puppet-show*, франц *théâtre de marionnettes*, *guignol*, польс *teatr lalkowy*, рос *кукольный театр*), або **Ляльковий театр**, — театр, у якому головні ролі виконують ляльки Т м пов'язаний із релігійними ритуалами, ставши світським, розрахований передусім на реципієнта-дитину, хоч багато вистав призначені й для дорослого глядача Засади Т м реалізовані в італійській *commedia dell'arte*, в українському вертепі, польській шопці, білоруській батлейці, російській петрушці

Театр менестрелів — див **Менестрельські вистави**.

Театр поезії (грец *theatron mисce для видo-вищ і роісіс творчість*) — різновид літературного театру, базований на поетичних втворах, що поєднують виголошувані акторами монологи, діалоги з монологічною розповіддю ведучого Основою Т п є сценарій

Театралізація (грец *theatron mисce для видo-вищ*) — інтерсеміотичний прийом видозміни літературного тексту для показу на сцені

Театральна теорія драматургії (польс *teatralna teoria dramaty*) — концепція С Скварчинської, за якою драма не може бути літературним жанром, не належить до словесного твору, тому що має натуральну специфіку зображення Запропонована у 40-ві ХХ ст

Театральне мистецтво (англ *theatre arts*) — синкретичне мистецтво, сформоване за античною добою, яке, використовуючи різножанрові драматичні твори (пізнше — лібрето), розгріває їх на сцені, поєднує виражальні функції з миметичними та катарсичними, підпорядковане естетичній, пізнавальній, виховній, розважальній тощо меті У його формуванні беруть участь режисер-сценарист, актори, художник-постановник, оформлювач, технічна обслуга тощо Зазвичай Т м характеризується історично мнливою сценічною умовністю наприклад, від притаманно реалістам («корифеям українського театру») манери життєподібності гри та декорацій до застосування жестів, пластики, умовних декорацій в експресіоністичному театрі Леся Курбаса У 70-ті ХХ ст естетичну концепцію Т м переглянули постмодерністи, які, вдаючись до деконструкції, бриколажу, пастишу, відеозапису, кіберпросторових платформ і т п, прагнули розірвати цілісний часопростір, спростовували досвід романтизму і традиційної репрезентації, домагання Просвітництва та логоцентризму Крім того, сумніву піддали метанаративи, миметичні засновки, бінарні опозиції Прихильники нового театру (Онтологічний театр Р Формена, Вустер-група під керівництвом Елізабет Леонт та Г Мюллера тощо) спіра-

ються на погляди Ф Ніцше, З Фрейда, Ф Джеймсона, Ж Бордіара, Ж Ф Люгара, обстоюють потребу переорієнтації від текстуальної п'єси до іманентно сценічної діяльності за випадковою грою означників, тому переглядають твори раннього модернізму, зокрема «Дика качка», «Будівничий Сольнес» Г Ібсена, пізнього модернізму («Кінець гри» С Беккета), наполягають на непрезентабельності репрезентації Інколи вони відмовляються від ідеї театру як «застарілого» задля «оголеної» сценічної діяльності, яку вже застосовували авангардисти, залучаючи глядача до активної участі в дії Зокрема, таку настанову реалізувала Вустер-група у постановці «Гамлет-машина», в основу якої покладена відома драма В Шекспіра При цьому обстоюється теза про нерозривність реалії та ілюзії

Театральний вірш (грец *theatron* місце для видовищ *лат* *versus* повтор, поворот) — вірш драматичного твору, лексика, синтаксис, ритмічна інтонація якого зорієнтовані на повсякденне мовлення, що зазнає змін під впливом певного розміру, строфики, інколи — римування Здебільшого як Т в вживається білий вірш, як у драматичних поемах Лесі Українки

Театральний бляд (грец *theatron* місце для видовищ) — різновид огляду у формі розповіді про важливі події сценічного життя, про нові п'єси драматургів та спектаклі творчих колективів, що охоплює період гастролей, може бути присвячений певному жанру тощо

Театральність (грец *theatron* місце для видовищ) — сукупність сценічних зображально-виражальних засобів та прийомів, притаманних театру як особливому мистецтву гри

Театрика (грец *theatron* місце для видовищ) — у середньовічній естетиці — мистецтво організації забав та видовищ, розроблене Гугоном (XII ст)

Театрознавство (нім *Theaterwissenschaft*, англ *science of theatrical matters*, франц *theatologie*, рос *театроведение*) — наука, що вивчає закони та історію театрального мистецтва, морфологію та семантику вистав, творчість драматургів з погляду її сценічності, специфіку інсценізацій, акторської гри, сценографізм Т вивітлює також внутрішню організацію театру як явища культури, його матеріально-технічні можливості тощо В українському Т відомі такі фахівці, як М Пилипчик, П Кравчук, М Лабінський, Л Танюк, А Драк, С Рябокобиленко, І Безгин, Ю Станішевський, Лариса Брюховецька, Лариса Мороз та ін

Театрón (грец *theatron* місце для видовищ) — зала, де перебувають глядачі під час перегляду вистави

Теджніс — сукупність стилістичних прийомів поетики в літературах народів Близького та Середнього Сходу, яка базується на повному або частковому використанні омонімії та омографів Середньовічна теорія налічувала сім різновидів Т Серед них найуживаніші повний (теджніс тагм), коли омоніми взаємонакладаються у межах бейта, складовий (теджніс мураккаб), якщо один із парних омонімів має два слова, дефектний (теджніс накис), за якого слова збігаються за приголосним при відмінності голосних (гол — троянда, гел — глина), тощо

Теза (грец *thesis* положення, твердження) — основне стисло сформульоване положення, підсумок естетичних, філософських, моральних міркувань автора, ідеологічний конспект тексту На відміну від те-

ми спрямована на пошук відповіді, а не порушує питання чи погоджується з ним Т має бути сформульована зрозуміло і точно без двозначностей чи невизначеностей, не змінювати форми упродовж усього доведення Порушення, підміна Т призводять до помилок Т пов'язана з антигезою та висновком, що, зокрема, відображено у структурі сонета

Тезаурус (грец *thesaurus* скарб) — тип словника, в якому подано якнайповніший лексичний склад мови (її активна і пасивна лексика), наведені слова проілюстровані прикладами вживання у тексті Т створюються для ієрархічного групування, опису історичних пам'яток писемності, літературного процесу, мови окремих письменників, творів, розподілені на тематичні групи із синонімічними, антонімічними, асоціативними відношеннями Так називають і словники, в яких слова об'єднані у типологічні групи, родо-видові відношення між якими полегшують пошук необхідного слова Термін вперше вжив П М Роже у праці «Тезаурус англійських слів та висловів» (1852) Якщо в англійській традиції йдеться передусім про словники синонімів та антонімів, то в українській — про групування мовного матеріалу на поняттєвій основі у пареміологічних та фразеологічних словниках на зразок «Словника фразеологічних синонімів» М Коломійця та Є Рагушевського, у болгарській, чеській, хорватській — про формування ідеографічних словників (К Бабова, А Воргулева, 1961, Й Галлера, 1969—77, З Йовановича та Л Атанацковича, 1980) Т є й інформаційно-пошуковий тип словника, в якому в абетковому порядку зафіксовано терміни певної галузі знань із поданням їх ієрархічних та корелятивних відношень, а також тлумачний словник, що охоплює певний шар лексики, наприклад мову пам'яток писемності, тощо

Тезис (грец *thesis* положення, твердження) — слабка частина віршової стопи, на відміну від сильної його частини — арсису (ікта) Т є перший склад у ямбі, другий і третій — у дактилі і т п Застосовувався в античному віршуванні, але поширений і в силабо-тонці, де вживаються слабкі склади

Тейхоскопія (грец *teichos* мур і *skopeo* спостерігаю) — драматургічний прийом, відомий з античної доби, за якого певна діюча особа описує події, що відбуваються за лаштунками під час цієї розповіді, з метою уникнення показу жорстоких, кривавих сцен на кону перед глядачами Т застосовував Есхіл («Орестея») Цим прийомом скористалася Леся Українка у драматичній поемі «Кассандра»

Текст (лат *textum* тканина, зв'язок, побудова) — структурно цілісна та семантично завершена авторська праця, що становить зв'язну послдовність знаків, повне лінійне висловлювання, повідомлення, документи, відтворені на письмі або поліграфічним способом Найвизначальнішими ознаками Т вважають стабільність, самтожність Поняття передусім використовують лінгвісти на позначення мнимальної мовної одиниці (надфразна єдність, абзац), змістовно та формально цілісної комунікації, надленої відносною єдністю та автономією (період) Т може бути будь-який мовний фрагмент (морфема, етикетка, реклама тощо) або великий за обсягом викинений твір, як-от роман Т у цьому значенні є предметом філологічних, зокрема літературознавчих, досліджень, що вивчають мовленнєвий дискурс письменства по-

ряд із предметно-образним та ідейно-виражальним Становлення Т, його історію, варіативність, атрибутивання висвітлює текстологія Він може бути канонічним і варіативним, основним і другорядним (побічним) Внутрішня структура Т сформована зв'язками та відношеннями між реченнями, що утворюють його, системою одиниць, проміжних між ним та реченням (вид надфразної єдності до просторових частин із характерною композиційно-функціональною ознакою) Його семантика вказує на співвіднесеність із позатекстовими чинниками, передбачає контакт із вірогідним читачем, тобто йдеться, за М Бахтіним, про «діалогічні відношення» із рівноправними його суб'єктами При цьому спостерігається вихід у простір культури, де мовці утворення часто мають позаситуативне значення, лаконічні висловлення на зразок ділової записки не сприймаються як іманентний Т, який мусить кристалізуватись у колективний свідомості, бути в ній записаним, культурно відтвореним Він має або позаіндивідуальний, позаоцінковий вигляд, або, будучи причетним до гумантарних теренів, видається світоглядно значущим, особистісним, вважається Т-висловленням, вираженим певним голосом Якщо людину вивчати поза Т чи незалежно від нього, тоді, на думку М Бахтіна («Проблема тексту в лінгвістиці та інших гумантарних науках Досвід філософського аналізу»), вже йдеться не лише про гумантарні дисципліни, які потребують конкретного автора, вільного «одкровення особистості», бо сенс виразу стосується істини, правди, добра, краси, історії Дослідження Т перебуває на стику науки про тлумачення Т (наприклад, герменевтика), літературознавства і мовознавства У ширшому значенні Т означає будь-яку послідовність слів (у семіотиці — знаків), сформовану за правилами відповідної мовної системи Структура художнього Т особливо складна, поліфункціональна, багатопланова й властива ієрархічність компонентів, творчо поєднаних автором, який залучає до неї різні ідеї, концепції, сенси Межі Т залежать від пристосування комунікативного поля до елементів композиції (абзаців, розділів, заголовків тощо) При цьому, за твердженням Ю Лотмана («Структура художнього тексту»), Т слід відмежовувати від якісно іншого твору, вважати важливим складником такого твору, поширюваним на культуру, яку тлумачать як «механізм зростання інформації», здатний діяти поза межами свого виникнення, як сукупність істинних Т Аналізуючи вищевані пфій, проповіді священників, літературні твори і т.п., Ю Лотман наголошував на тому, що позиція автора, який задовує певне повідомлення, надаючи йому багатозначності, відмінна від позиції реципієнта, покликаною декодувати інформацію, перекласти її зрозумілою йому мовою «аби досягти взаєморозуміння, учасники комунікації мусять „розмовляти різними мовами”» Дослідник запропонував терміни «світ як текст», «текст як світ», «текст як текст» Трапляються випадки Т в Т, тобто співприсутності кількох Т в одному, яку використовували київські «неокласики» «Культуртрегери» М Зерова, «Тарас Шевченко» П Филиповича, цикл «Прованс» Ю Клена Вперше проблема Т стала предметом наукових інтересів на перетині лінгвістики, поезитики, літературознавства, семіотики у другій половині ХХ ст, коли його тлумачення стало виходити за межі безпосереднього письма, охоплювало велике коло

предметів докляля, що потребують відповідного декодування Так, В Іванов, В Топоров («Слов'янські мовні моделюючі семіотичні системи Давній період», 1965) вбачали у Т форму реалізації світу, втілення концептуальних систем, які наявні в усній та писемній творчості, у послідовності графічних, малювальних, скульптурних знаків, в архітектурних комплексах, музичних фразах, стані людської психіки (сон, екстаз, меланхолія) тощо Ж Деррід тракує Т як «космічну бібліотеку» Не всі словесні й несловесні Т можуть бути оповідями (розповідями), на чому наголошують Й Брокмейєр та Р Харре (стаття «Наратив проблеми та об'єкти однієї альтернативної парадигми») З 60—70-х Т, мовні правила його побудови стають предметом вивчення нових напрямків лінгвістики металінгвістики (М Бахтін), транслінгвістики (Р Барт), лінгвістики Т (В Дреслер), аналізу мовлення (З Харріс) Існують філософське трактування проблеми (підходи в німецькій та романських літературах) та часткове (англомовні літератури), умовно названі іманентними, спрямованими на з'ясування автономної реальності внутрішньої структури Т, і репрезентативними, що висвітлюють його специфіку як особливої форми знання про докляля З ними пов'язані різні структуралістські та герменевтичні тенденції Перша спирається на *состоринську* традицію, пов'язана з дослідженнями В Проппа, К Леві-Строса, у другому випадку йдеться про досвід Ф Шлейєрмахеера, В Дільєта, поглиблений М Гайдеггером, Г-Г Гадамером, П Рікером, які спростовували суб'єкт-об'єктні топоси, використовували філологічні Т, обстоювали потребу наближення до адекватного їх прочитання, не застосовуючи остаточного присуду Т, усуваючи поняття «твор», сприймається як система сигніфікації, а не сутність, де присутній референт «Твір — речовинний фрагмент, що охоплює певну частину книжкового простору, текст — поле методологічних операцій» (Р Барт) Поняття нечітко окреслене Якщо на початковому етапі структуралізму Т уявлявся чимось окремим, ізольованим, стабільним, то в постмодернізмі може стосуватися будь-яких знакових систем, що потребують декодування архітектурних споруд, краєвидів, дерев, явищ природи тощо Будь-які повідомлення у межах комунікативної події наближаються до дискурсу, який стосується інтертекстуально зумовленої мовної дії, а Т — системи мови, формальних лінгвістичних знань, під якими розуміється весь світ, сприйнятий за словник (У Еко) адже, за переконанням Ж Дерріді, нічого не існує поза Т, первинним щодо твору, безмежним, абсолютно тотальним, що втягує у свої потоки автора та аудиторію У такому контексті Т пов'язаний із теорією інформації, засвідчує різні рівні зчитування повідомлень, частина яких залишається неявною Відбувається постійне накопичення актуалізованої та неактуалізованої інформації, критична маса якої зумовлює вибух, наслідком чого є її перерозподіл, постання нових масивів центральних та периферійних Т Граматологія Ж Дерріді («Про граматологію», 1976), текстовий аналіз Р Барта («Смерть автора», 1977), семааналіз Юлії Кристєвої тощо переходили до опису процесів породження знака, наближалися до процедур тлумачення, спрямованих углиб значення Техніка прочитання здійснювалася за ланцюжком метонімії Вивчення Т потребувало, за словами Ц Тодорова, віднаходження

серединного шляху між конкретністю літератури та абстрактністю лінгвістики Постструктуралістське розуміння Т зводилося до вироблення децентрованих значень без мети, до спростування міфу про наявність джерел та впливів анонімного, динамічного Т, до множинності сенсу, відкритості, незавершеності значень, що не підлягають визначенню, ієрархізації владних структур Поступово його межі розширювалися від словесних до позасловесних, охоплюючи малярство, архітектуру Отже, ідея книжки видавалася сумнівною, тому що містить всеохопність означника, що може існувати до неї у вигляді первинного письма, на чому налягає Ж Дерріда Натомість Р Барт дотримувався протилежних поглядів, проголошуючи «смерть автора», замінював його скриптором, вважав письмо «нейтральним похилим простором, де наш суб'єкт вислизає» На його думку у сучасних Т промовляє власне мова, витискаючи зі своїх теренів автора та персонажа, на відміну від цілсної класики, яку дослідник називав «задушливою трясовиною зжиганих думок», що відкриває простір безліччю ігровим письмом Завдяки цьому Т втрачає свою стабільність і самтожність, при нескінченному акті сприймання щоразу поновлюється, перелицьовується У лінгвістичній теорії Ж Петефі, Т ван Дейка використаний досвід когнітивної психології при висвітленні речень і можливостей мікроструктурної семантичної інтерпретації комунікативних дискурсів, виявленні різних моделей ситуацій, особистих знань і досвіду мовців Соціолінгвісти Дж Остин, С Ервін-Трипп зосереджували увагу на прагматичних зв'язках між мовними структурами та соціальними діями, передусім на нарративних повсякдення У журналістиці та поліграфії Т називається основна частина будь-якого набору без ілюстрацій, приміток, виводок

Текст-задоволення — текст, що характеризується стабільною лінійною структурою, зорієнтований на однозначність між семантичними рядами середовища, аксіологічними шкалами оцінок та традиційними для відповідної культури системами значень, що дає змогу коректно прочитувати, адекватно розуміти й інтерпретувати завершений текст, який заповнює рецепіента Термін запроваджений Р Бартом («Задоволення від тексту», 1973) Т-з фіксує притаманне постмодерністській текстології тлумачення класичного ставлення до тексту, розрахованого на герменевтичну рецепцію Він антиетичний тексту-насолоді й водночас становить з ним цілість Ставлення читача до Т-з розглядається в аспекті комфортабельного читання При цьому Р Барт не застосовує поняття «Т-з» щодо твору, написаного автором, оскільки «нині твір здійснюється лише критиком так само, як кат виконує вирок» Т-з не розглядається в аспекті його походження, першорядного значення набуває структура тексту з характерним для неї порожнім знаком, децентризмом, ризомою Визначальним чинником тут вважається означування, що відстежує плюральні «шляхи сенсотворення» (Р Барт) і відбувається у тексті-насолоді

Текстівка (*лат. textum* тканина, зв'язок, будова) — точний чіткий підпис під ілюстрацією чи світліною, здебільшого прозовий, інколи віршований, що розкриває і доповнює зміст зображення

Текст-насолода — бачення постмодерністською текстологією принципово плюрального об'єкта,

який не підлягає однозначному, вичерпному тлумаченню Сприймається як протиставлення не відділюваному від нього поняттю «текст-задоволення», коли йдеться про простір тексту як відкритий для однозначного, завершеного прочитання, про властиве еротиці тексту обривання бажань Тому в Т-н постає фігура перманентного бажання, наділеного епістемологічною цінністю за відсутності задоволення Він має вигляд процесуального середовища «сапороджувальної продуктивності», що перебуває у стані постійної метаморфози, потоку різних сенсів Бартівська типологія текстів дає змогу розглядати її відмінність в аспектах лінійної зумовленості, де основною детермінантою постає читач, та нелінійних систем, що здійснюються на підставі флукуаційного механізму Описати певне явище одночасно у термінах цих антиетичних явищ неможливо Зосереджуючись на насолоді, рецепіент не може віднаходити у тексті динамічних закономірностей, відчутти кожне слово, стати аристократичним читачем Термін Р Барта («Задоволення від тексту», 1973)

Текстовий аналіз (*лат. textum* тканина, зв'язок, будова і грец. *analysis* розкладання) — постмодерністська методологія тлумачення множинного тексту як нефінального смыслового породження, рівнозначний деконструкції Термін Р Барта («S/Z», «Текстовий аналіз однієї новели Едгара По»), який при Т а використав п'ять кодів (культурний, герменевтичний, символічний, семічний, проайретичний, тобто нарративний), аби з'ясувати текстуальні конотації Спроби висвітлення наявної структури тексту поєднуються із розумінням його як ризоми Узгодження цих взаємовиключних тенденцій базоване на природі мови, що постає одночасно безмежною і структурованою Постмодерністський Т а відмінний від традиційного, бо не з'ясовує детермінанти, а висвітлює те, яким чином «текст вибухає та розпорошується у міжтекстовому просторі», віднаходить його рухливе структурування, що змінюється від читача до читача, проникає у процес означування Така спрямованість супроводжується відмовою від можливості виявлення єдиного вірогідного змісту, його реконструкції, натомість йдеться про відстежування «шляхів смыслотворення», «тих форм, кодів, завдяки яким виникають сенси текстів» Дослідник має дотримуватися постмодерністської настанови на семантичну відкритість тексту, враховувати порожній знак, процес означування, процеси інтертекстуальності, неминучу неповноту будь-якого прочитання

Текстологія (*нім. Textkritik*, *англ. textual criticism*, *франц. critique de textes*, *рос. текстология*, від *лат. textum* тканина, зв'язок, будова і грец. *logos* слово, вчення) — наукова дисципліна, яка вивчає і встановлює історію тексту творів фольклору, писемності, рукописних та друкованих документів з метою їх верифікації, подальшого дослідження, тлумачення, з'ясування походження, атрибуції, публікації Т є початковою стадією будь-якого літературознавчого дослідження, без якої воно втрачає основу свого аналізу, перетворюється на абстрактний чи імпресіоністичний дискурс, призводить до накладання на твір невластивих йому матриць Т формує також підвалини теорії літератури У ширшому значенні йдеться про філологічний аналіз тексту, що визнає артистичну сутність письменства, історичну перспективу, врахо-

вує його історико-літературний та культурний контексти Термін уперше запровадив Б Томашевський («Письменник і книга: нарис текстології», 1959), який надавав вирішального значення дослідницькій індукції, всебічному критичному аналізу тексту з урахуванням його семантичної, естетичної, психологічної основи В античну добу Т відповідало поняття «критика тексту» Так, Арістарх, який тлумачив поеми Гомера, був засновником школи «критики та екзегетики» (Шт до н е) За доби середньовіччя тексти Св Письма досліджували теологи Перші спроби перетворення Т на наукову галузь були здійснені у XVIII—XIX ст (Р Бенгтл, Р Порсон, Й Рейске, Ф Вольф, Л Теобальд та ін) Й Беккер запропонував критичний метод, що досліджував походження рукописів та архетип, К Ляхман обстоював теорію загальних помилок, що засвідчували однакове походження рукописів, яку пізніше, у XX ст, спростував Ж Ш Бедье Значний внесок у становлення Т зробили Ф Шлейермахер, Ф Бласс, О Штелін, Г Канторович Школу філологічного аналізу німецької класики очолили М Бернайст та В Шерер Важливим для становлення Т було «веймарське» 133-томне видання творів Й-В Гете (1887—1919), в якому Е Грумах виявив порушення авторської волі Проблеми Т вивчали французькі дослідники Л Аве, А Ден, висвітлював паризький Інститут історії давніх текстів У Російській імперії розв'язання проблем Т започатковане з постановням Археографічної комісії (1834) Науковці вивчали зразки фольклору (П Кирієвський, П Рибников, П Якушкін) та пам'ятки писемності (І Ягич, О Шахматов, В Істрин, М Сперанський, Ф Буслаєв, М Тихонравов та ін) Осмислення художньої літератури з позицій Т стимулювала полеміка між П Анненковим і П Єфремовим щодо принципів естетичного та фактографічного аналізу Теоретична основа російської Т формувалась на семінарях професора С Венгерова М Пиксанов запропонував телеогенетичний метод дослідження писемності (1923), Г Винокур («Критика поетичного тексту», 1927) наполягав на вивченні тексту за допомогою філологічної критики з урахуванням розмаїтих історичних свідчень Уточнення концептуальних основ Т здійснене в чотирьох збірниках «Вопросы текстологии» та в колективній монографії «Основи текстології» (1962), працях «Текстология» (1962), «Текстология Короткий нарис» (1964) Д Лихачова, а також у студіях Б Ейхенбаума, Б Мейлаха, Є Прохорова, В Виноградова, Б Бухштаба та ін Т в українському літературознавстві розроблена менше У XIX ст нею займався І Срезневський На початку XX ст академік В Перетц став одним із засновників школи текстологів-медієвістів Т як наука зумовлена об'єктом аналізу (давня, середньовісна, нова, новітня література, уснонародна поезія), зосереджена на визначенні автентичності текстів, встановленні умов їх застосування та рівня збереженості Задля цього використовуються різні методи ідентифікації текстів Складними для текстологічного вивчення видаються пам'ятки давньої писемності, що збереглися у фрагментах, тому потребують реконструкції, яка пов'язана з висуванням гіпотез, домислюванням, кон'єктами, віднаходженням еквівалентів й уникненням містифікацій Методики Т застосовують і щодо гіпотетичних творів класики та сучасних письменників, літературознавців та ін При висвітленні писемної, здебільшо-

го анонімною, спадщини середньовіччя беруть до уваги всі етапи еволюції тексту з його переробками, компліяціями і т п, які притаманні також фольклору, твори якого мають синкретичні, імпровізаційні ознаки, поширені у варіантах Твори, що з'явилися в період розвитку книгодрукування та усвідомлення авторського права, Т розглядає з позиції дослідження творчої лабораторії письменника, тому аналізуються, зіставляються, паспортизуються, осмислюються рукописи, машинописи, авторизовані видання, важливими вважаються автографи Досліджуючи історію тексту, Т використовує набутий джерелознавства, археографії При розкритті історичних змін у мові, специфіки перекладів, міграції сюжетів застосовуються дані лінгвістичного джерелознавства, палеонтології, порівняльно-історичної методології Якщо висвітлюється точність тексту пам'ятки писемності, то, крім редакцій, приділяється увага зведенням, різновидам тексту, архетипам, протографам Застосування різнопланових принципів не руйнує цілості Т як системи, що орієнтована насамперед на визначення автентичності тексту, а не на його естетичну вартість Першорядного значення при цьому надається діахронічному прочитанню пам'ятки писемності чи літературного твору, усуненню сторонніх втручань у текст Встановлення походження, філації, атрибутування, класифікації, трактування авторських редакцій, вивчення додаткових джерел (нотаток, щоденників, варіантів, листів, свідчень очевидців, біографічних даних тощо), зокрема авторської волі, має на меті підтвердити самотність тексту, що може стати основою публікації, яку супроводжуватиме розгорнутий науковий коментар Критичне випробування тексту (екзамінація) полягає в аналізі та виборі різночитань фіксуванні темних місць, як-от у «Слові о полку Ігоревім», віднаходженні канонічного (дефінітивного) тексту Його визнають не всі текстологи (С Рейснер, «Основи текстології», 1978), адже статус пам'ятки може бути спростований внаслідок віднайдення нових автографів Прийнятишим є поняття «стабільний текст» при з'ясуванні останньої волі автора, врахуванні втручань цензури чи автоцензури Такий аналітичний процес розрахований на цілкове сприйняття історичного об'єкта дослідження У сучасній Т діахронічне вивчення тексту покладено в основу синхронічного, історичний оцінює авторська воля, при зіставленні кількох версій тексту перевага віддається свідомим змінам перед неусвідомленими, особливо зумовленими цензурою Важливий у Т запис тексту у транскрипції, тобто передавання письма відповідно до сучасних графічних вимог при збереженні змісту і стилю оригіналу Історія тексту художнього твору прояснюється також при використанні методологічних настанов психології творчості, рецептивної естетики, психоаналізу, герменевтики, структуралізму, історико-функціональної наповненості певного стилю Беруться до уваги і соціальні умови, які впливають на тексти, набуваючи вигляду інтерполяцій (вставок), вилучень, підкладних місць (*loco sputia*), суб'єктивізму тенденційної критики тощо Крім загальних питань, Т займається і частковими, якщо виникає потреба у визначенні певного твору, доведенні атези (неавторства), особливо щодо містифікацій, фіксації датування тексту, локалізації в межах творчої лабораторії письменника чи в контексті художньої дійсності Тек-

стологічне дослідження завершується популярним або науковим виданням тексту 3-поміж наукових видань виокремлюють дипломатичні (точне передавання твору, здебільшого пам'яток писемності) та близькі до них факсимільні, а також критичні, в яких подані гіпотетичні варіанти реконструкції Найвищим рівнем наукового видання вважається академічний, що найповніше реалізує вимогу точності тексту Т фольклорні зводяться до сукупності прийомів і правил фіксації уснопоетичних творів, їх архівізації та декодування, на підставі чого здійснюють публікацію зібраних матеріалів При цьому слід дотримуватись автентичності таких творів, можливої внаслідок верифікації фольклорної достеменності, виявлення прихованих передруків, текстів, запозичених з інших джерел, відмови від будь-яких переробок, атрибутування текстів певної локальної традиції на основі текстологічної експертизи Методологію фольклорної Т, розроблену Ф Колесою, К Квіткою, Є Лнівим та ін., доповнюють прийоми глибокої герменевтики, застосування засобів багатопланової фіксації уснопоетичних явищ Т фольклорного тексту обґрунтовує багатоскладникове втілення творів у синхронному, дахронному їх співвіднесенні з історичною традицією, врахування проблеми прототексту, що дає змогу розмежувати еволюцію в оцінюванні твору, його редакцій, варіантів, виявити істотні моменти фольклорної пам'яті тощо Окремо розглядається також комплексна Т фольклору, покликана висвітлювати словесні, драматичні, музичні компоненти в їх цілості при аналізі аудіо- і відеозаписів, що долає недоліки «лінійного» вивчення тексту в контексті багатопланового інформаційного потоку й охоплює відношення «традиція — виконавець — текст» Значний внесок в осмислення проблеми Т в тлумаченні тексту як фундаментального поняття літературознавства зробили С Маслов, М Гудзій, М Сиваченко, В Бородин, Вікторія Смлянська, Ніна Чамата, Мирослава Гнатюк З'явився перший том щорічника «Спадщина» (К, 2004), присвячений пам'яті М Сиваченка, опублікований в ідолом рукописних фондів та текстологі Інституту літератури ім Т Шевченка НАН України як продовження традиції видання висвітлює як текстологічні, так і джерелознавчі проблеми, друкує архівні матеріали з історії українського письменства XIX—XX ст., бібліографію тощо Крим спогадів П Федченка, Тетяни Третяченко, Альбіни Шацької про М Сиваченка, у щорічнику можна знайти фахові статті М Бондаря, В Дудка, Клавдії Секаревої, Лариси Чернищенко, Галини Бурлаки Мирослави Гнатюк, публікації невідомих творів Г Чупринки та О Олеса

Текстуальна продуктивність (лат. *textum* тканина, зв'язок, будова і *productivus* доцільний, плідний) — потенційне безмежжя поетичної мови як один із засобів децентрації, протиставний пануванню ідеологічного чинника Термін Юлія Кристевої, співвідносний із шизофренцизмом дискурсом Ж Дельоза та Ф Гваттарі Т п визнає за мовою самостійність щодо інших форм референції, тобто соціальних систем

Текстуальний (лат. *textum* тканина, зв'язок, будова) — буквально відтворений, дослівний Т може бути переказ переказ, імітація

Текстуальні стратегії (лат. *textum* тканина, зв'язок, будова, грец. *stratos* війська, ago. веду) —

системи приписив, адресованих читачу, застосовуваних семіотичними теоріями інтерпретативної співтворчості Образ реципієнта задалегідь формується текстом незалежно від безпосереднього процесу читання На думку В Ізера, йдеться про сукупність домовленостей та рецетивних процедур, встановлених для читача Т с забезпечують реалізацію соціальних норм та літературних аллозій, організують текстовий матеріал, формують умови його поширення та зв'язку з реципієнтом, якому пропонуються можливості його засвоєння У Еко, аргументуючи концепцію відкритого тексту, вказував на виродничість передбачення реакції читача, що залежить від його рівня компетенції, світобачення, інтелекту, мовної культури, уміння брати участь в інтерпретації прочитаного

Текстуальність (англ. *textuality*, від лат. *textum* тканина, зв'язок, будова) — співвіднесення усвідомлення людиною себе із безмежжям текстів, що творять світ культури (на думку Ж Деррида, ніщо не існує поза текстом), практиковане постмодернізмом із 70-х XX ст Суверенний індивід класичного та не-класичного типу зазнавав постійної критики, супроводжуваної тезами «смерті суб'єкта», «смерті автора», пізніше — і «смерті читача», апологетизованої постмодерністами Поняття «Т» розглядає Р Барт в своєму есе «Від твору до тексту», вбачаючи у ньому змищення попередніх інтерпретаційних настанов (авторський намір, біографія, жанр, літературна історія), проголошує текст об'єктом постійного самовтворення, несумісного з жанром, наявного на межі класифікації, твор, на його думку, існує як мова, відкрита для нескінченної гри Отже, Т ототожнюється з діяльністю, «виробництвом тексту»

Текстура (лат. *textum* тканина, зв'язок, будова) — якість поверхні ліплення чи різьблення У сучасному літературознавстві особливо в західноєвропейському, Т називають аргістизм поетичного мовлення на протигагу темі, ідеї чи композиції Особливого значення поняття «Т» надавала нова критика, застосовуючи його щодо виявлення конкретних, емпірично даних ознак поетичного мовлення, витлумачених як абстрактні, формально дискурсивні засади його будови Йдеться про якість приголосних, їх твердість, м'якість, дзвінкість тощо, подання яких зумовлює неповторність звучання слів, їх семантичне наповнення У поліграфії — один з трьох різновидів готичного шрифту, який характеризує гостре завершення літер

Телеальманак (грец. *tele* далеко бачити і араб. *al-mānāha* календар) — телепередача, скомпонована за тематичним принципом з різножанрових, читаних перед телекамерою чи задалегідь записаних на плівку матеріалів Відрізняється від тележурналу чіткішим тематичним окресленням, широким використанням літературних та музичних джерел

Телебачення (грец. *tele* далеко) — процес передавання на відстані, прийом на екран зображень рухомих та нерухомих об'єктів за допомогою технічних засобів електро-, радіозв'язку Регулярне Т почало працювати в Англії та Німеччині (з 1936), в СРСР (з 1939, зокрема в Україні з 1945), у США (з 1941) Художнє Т поряд з інформаційними, науково-популярними, хронікальними жанрами знайомить глядачів із театральними виставами, новинами світового кінематографа, з фільмовою класикою, з подіями літера-

турного життя, з вернісажами тощо. Трансляція театральних спектаклів зумовила появу телетеатру.

Телебесіда (грец. *tēle*: далеко) — інформаційний твір, виголошуваний перед телекамерою, невимушена розповідь фахівця з певної теми. Т. характеризується природністю артикуляції, аргументуванням думок, компетентністю суджень.

Телевістава (грец. *tēle*: далеко) — сценічне мистецтво передавання вистави засобами телебачення з урахуванням його специфіки та можливостей, з поглибленим психологічним розкриттям характерів при відмові від підкресленого вияву почуттів та застосування гриму. Органічно поєднує елементи класичного чи модерного театру зі значною динамікою зображення, використанням різних планів і ракурсів, монтажу, прийомів документального телебачення. Різновидами Т. є драматичний театр, літературний театр, естрадний театр, ляльковий театр, музично-драматичний театр.

Телевізійний монолог (грец. *tēle*: далеко, лат. *visor*: той, хто бачить, грец. *тбпо*: один, єдиний, логос: слово, вчення) — тип опосередкованого спілкування мовця з аудиторією, ознаки якого зумовлені специфікою телекомунікації (відсутність безпосереднього контакту з глядачем та зворотного зв'язку з ним, можливості використання зорової та слухової інформації).

Телевізійність матеріалу (грец. *tēle*: далеко і лат. *materialis*: той, що є матерією) — комплекс засобів телепередачі, застосовуваний для ефективного впливу на глядача, характеризується переважанням крупних планів, природних ракурсів, монтажним ритмом, повільнішим, ніж у кінострічці.

Телевірш (грец. *tēle*: далеко і *versus*: поворот, повтор) — див.: **Акрівірш**.

Телегазета (грец. *tēle*: далеко, італ. *gazetta*: дрібна монета) — різновид телепередачі з використанням газетного компонування матеріалу, читаного диктором або записаного на відео.

Телеграфічний стиль (грец. *tēle*: далеко, греч. *κρησλο, пишущ, stulos*: грифель для письма) — специфічна манера письма, що характеризується стислістю викладу при відтворенні динаміки розгортання подій, драматизму конфліктів та переживань персонажів чи ліричних героїв. Названий за аналогією до форми телеграфних повідомлень. Т. с. опанували футуристи, проте він привертав увагу поетів різних стилів, наприклад імпресіоніста В. Чумака, неореаліста Є. Плужника. Звертаються до нього і сучасні поети, як-от І. Павлюк:

Забур'янені космодроми.

Закоsmічені бунтари.

Сива осінь.

Душевна втома.

Чай і чайки.

І біль

Вгорі.

Теледрама (грец. *tēle*: далеко і *drama*: дія) — жанрова форма телетеатру, п'єса, спеціально написана для телебачення, що є сценарною основою для екранного втілення.

Телеекранізація (грец. *tēle*: далеко і франц. *écran*: заслінка, ширма) — пристосування художнього твору для передавання його засобами телебачення.

Тележурнал (грец. *tēle*: далеко бачити і франц. *journal*: газета) — різновид телепередачі, сформованої з читаним диктором чи заздалегідь записаних на плівку матеріалів, представлених у жанрах репортажу, бесіди, нарису, огляду, замітки, фейлетону тощо і згрупованих за принципом журнальної рубрикації. Т. з'являється періодично, розрахований на певне коло глядачів.

Тележурналістика (грец. *tēle*: далеко і франц. *journaliste*: газета) — різновид творчої діяльності, реалізованої телезасобами, що здійснює інтерпретацію життєвих явищ та літературних творів, має свою специфіку та жанри.

Телеінтерв'ю (грец. *tēle*: далеко і англ. *interview*: зустріч) — жанр розмови журналіста з певною особою, під час якої порушуються актуальні громадсько-політичні, наукові, культурні, літературні питання.

Телеканал (грец. *tēle*: далеко і *canalis*: труба, жолоб) — смуга радіочастот, на яких транслюється телепрограма.

Телекінб (грец. *tēle*: далеко і грец. *κινεб*: рухаю) — процес прийому телепередачі та її наступного проєктування на кіноекран.

Телекоментар (грец. *tēle*: далеко і лат. *commentarium*: тлумачення) — публіцистичний жанр, предметом аналізу якого є злободенні громадсько-політичні, культурні, мистецькі проблеми. Для Т. характерні пристрасність, аргументованість, змістовність, глибокі узагальнення, точність висновків.

Телеконференція (грец. *tēle*: далеко і лат. *conferentia*, від *confero*: збираю в одне місце) — нарада глядачів, які аналізують телепрограми, розглядають методи поліпшення якості телепередач тощо; аналогічна читачькій конференції.

Телеконцерт (грец. *tēle*: далеко і італ. *concerto*, від лат. *concertare*: змагатися) — телепередача, скомпонована автором, режисером та редактором із фольклорних, літературних і музичних творів. Т. класифікують за тематикою, жанровими ознаками (концерт пісні, концерт читання, концерт музики), категорією виконавців (самодіяльні артисти, професійні актори), завданням (виставні, літературні, концерти з поясненнями тощо).

Телекореспонденція (грец. *tēle*: далеко і лат. *correspondens*: той, що повідомляє) — публіцистичний жанр, у якому достовірні, тематично поєднані злободенні факти транслюються засобами телебачення.

Теленарис (грец. *tēle*: далеко бачити) — оперативний жанр телепубліцистики, який відтворює дійсність у формі зорових художніх образів, базованих на документальній основі.

Теленовела (грец. *tēle*: далеко і італ. *novella*, букв.: новина) — жанрова форма телетеатру, літературний твір, у якому врахована специфіка телебачення; є сценарною основою телеекранізації.

Теленовіни (грец. *tēle*: далеко) — найоперативніша традиційна форма телемовлення, що подає актуальну громадсько-політичну інформацію, події культури, мистецтва.

Телеббмін (грец. *tēle*: далеко) — форма творчого журналістського спілкування, що полягає в обміні матеріалами між телестудіями в межах від однієї передачі до окремої телепрограми, що розширює тематичний простір мовлення.

Телеологія (грец *telos, teleos meta i logos* слово, вчення) — вчення про доцільність природних, суспільних, літературних, мистецьких тощо процесів, антитегічне детермінізму Т тлумачить людську поведінку, зокрема творчість, в аспекті необмеженої свободи волі

Телеопера (грец *tēle* далеко і лат *opera* праця, твір) — різновид музично-драматичного театру, адаптований до специфіки телебачення, що, на відміну від театрального жанру, характеризується меншою кількістю сюжетних ліній, охоплює менший проміжок часу, використовує прийоми монтажу та крупного плану, поділяється не на акти, а на епізоди. Основою Т є лібрето і сценарій

Телеопера́та (грец *tēle* далеко і італ *operetta*, букв *невелика опера*) — різновид музично-драматичного театру, адаптований до потреб телебачення, основу якого становлять ари, дуети, хори, ансамблі. Від телеопери відрізняється ширшим застосуванням розмовних епізодів

Телеоповідання (грец *tēle* далеко) — жанрова форма телетеатру, літературний твір, який є сценарною основою телеекранізації

Телепереда́ча (грец *tēle* далеко) — сукупність взаємопов'язаних зорових образів та звукових імпульсів, що відтворюють реальні події чи підготовлену телестудією ігрову сцену

Телепе́са (грец *tēle* далеко і франц *pièce* частина, шматок) — драматичний твір, сценарій драматичного театру, адаптований до потреб телебачення. На відміну від традиційної драми детально подає події, реалізується за допомогою кінематографічного монтажу, зв'язку окремих частин та епізодів, застосування візуальних засобів (малюнків, світлин). Структурною одиницею в Т є окрема сцена, виконувана в одній студійній декорації

Телепові́сть (грец *tēle* далеко) — жанрова форма телетеатру, літературний твір, що є сценарною основою телеекранізації

Телепрогра́ма (грец *tēle* далеко і *programma* публічна об'ява, розпорядження, указ) — план телепередач на певний період, здебільшого на тиждень, скомпонований за законами телебачення, має тематичні цикли, розраховані на певні категорії глядачів

Телерепорта́ж (грец *tēle* далеко і англ *report* повідомляти) — жанр телеінформації, в якому засобами телезображення документально відтворені актуальні проблеми громадсько-політичного, культурного, мистецького життя. Його характеризують ефект присутності та співучасті глядача, синхронна фіксація розвитку подій. Виокремлюють подвійний, організований, провокаційний, трансляційний Т

Телерецензі́я (грец *tēle* далеко і лат *resensio* огляд, обстеження) — науково-популярна телепередача, в якій аналізується літературний, кінематографічний науковий твір, театральні вистави. Відрізняється від інших передач специфічним об'єктом відображення, вводить до наративу ілюстративні матеріали (фрагменти кінострічки, роману, повісті, окремі сцени спектаклю, світлини, малюнки і т.п.), створюється на основі тез (усна рецензія) та сценарного плану (ілюстрована рецензія)

Телерома́н (грец *tēle* далеко і франц *roman* романський) — жанрова форма телетеатру, значний за обсягом твір. Становить сценарну основу телеекра-

нізації, демонструється один раз на тиждень не більше ніж півгодини, може містити до тринадцяти епізодів

Телесиллеїон (грец *telesilleion*) — акаталектичний гліконеї з відсутнім першим складом (-/—U U—/U—), запроваджений поеткою Телесиллі з Аргосу (VI—V ст до н.е.)

Телесинестезія (грец *tēle* далеко і грец *synaesthesia* одночасне відчуття) — можливість за допомогою нових засобів комунікації та Інтернету отримувати розмаїту інформацію, що сприяє посиленню відчуттів людини у кіберпросторі, зумовлює моментальне синтетичне світосприйняття, коли непомітні явища перебувають поруч у віртуальному світі. Термін запроваджений бельгійським художником і теоретиком мистецтва Ю. Ерманом

Телеспекта́кль (грец *tēle* далеко і лат *speculaculum* видовище, вистава) — див. **Телевіста́ва**.

Телестуді́я (грец *tele* далеко і лат *studeo* ретельно вивчаю) — творчий колектив журналістів (режисер, редактор, оператор, диктор, телевізійний художник, інженер), що готує телепрограми, веде телепередачі з різних звукоізолюваних павільйонів, зазвичай працює у кількох редакціях. Поняття «Т» охоплює також обладнання телекамери, мікрофони, контрольні екрани, освітлювальну апаратуру тощо

Телесуфле́р (грец *tēle* далеко і франц *souffleur* піддувати) — пристрій, який дає змогу за допомогою спеціальної лінзи читати текст промови на моніторі комп'ютера, прихованому від об'єктива телекамери

Телетеа́тр (грец *tēle* далеко і *theatron* місце для видовищ) — творче об'єднання при певному телецентрі, що спеціалізується на створенні телевістав, призначене для написання текстів телестудії. До жанрових різновидів Т належать теледрама, теленовела, телеоповідання, телеповість, телероман

Телефейлето́н (грец *tēle* далеко і франц *feuilleton*, від *feuille* аркуш) — жанр телевізійної публіцистики, що засобами телезображення відтворює картини, сповнені гумору та сатири, в яких недоволки людини, негативні суспільні явища відображені за допомогою прийомів шаржу, гротеску, іронії, неочікуваного поєднання кадрів. Різновидами Т є ігровий, документально-хронікальний, усний фейлетон

Телефі́льм (грец *tēle* далеко і англ *film* плівка) — фільм, призначений для показу на телебаченні, характеризується крупним планом зображення, яскравими мизансценами, напруженим сюжетом. Коротший від кінострічки, що впливає на композицію, темпоритм монтажу. Його різновидами є короткометражний, повнометражний, багатосерійний Т

Телехро́ніка (грец *tēle* далеко і грец *chronika* лтопис) — читані диктором лаконічні повідомлення чи короткі оперативні телесюжети з актуальних громадсько-політичних, культурних, мистецьких питань або історичні події, записані на плівку у часовій послідовності

Телеце́нтр (грец *tēle* далеко і лат *centrum* осереддя) — комплекс господарських, технічних споруд, електронних систем, призначених для трансляції телепередач. Основними складниками програмового Т є сукупність апаратів, радіостанція на ультракоротких хвилях, пересувні телестанції тощо

Телецентрі́зм (грец *tēle* далеко і лат *centrum* осереддя) — характеристика сучасного індиві-

да, зануреного у візуальну культуру, показано по телебаченню, завдяки якому докілька постас як митець, тут-і-зараз Термін запровадив канадський теоретик телебачення М Маклюєн Телеекран нав'язує своїм глядачам інший світ, відмінний від традиційного, сприяє усуненню особистісної свідомості і поглинанню її колективним несвідомим Т позбавляє майбутнього книгу як засіб інформування

«Тель Кель» («*Tel Quel*», від франц. *Tel Quel* такий, який є) — журнал французьких авангардистів на чолі із Ф Соллерсом, Ж Р Югнемом, Ж Е Альє (Париж, виходить з 1960), який друкується раз на квартал Заперечуючи соціальну заангажованість письменства, «Т К» спочатку був прихильний до «нового роману», зокрема до творів Ж Бага, Ф Понжа, але в 1964 пдава його критиці як метафізичне явище на теренах літератури Розпочинається етап пропагування формалізму, теоретизування з приводу вчення З Фрейда, Ф де Сосюра, опоязівців, критичного переосмислення художньої спадщини Данте Аллієри, маркіза де Сада, Лотреамона, С Малларме, А Арто, М Плейне та ін У 1967—71 посилюється переорієнтація на позиції структуралізму (пізніше — постструктуралізму), тобто на структурну антропологію, семіотику, обстоюється ідея відкритості художнього тексту, інтертекстуальності, розмивання жанрових меж, анонімного письма-процесу Нова теоретична позиція журналу формується на основі епістемології М Фуко та структурального психоаналізу Ж Лакана У часописі друкувалися твори Юлі Кристевої, яка обстоювала концепцію інтертекстуальності, Р Барт, що розробляв проєкт політичної семіології, Ж Дерріда, Ц Тодоров, Ж Женетт та ін У збірнику «Теорія множин» (1968) авторський колектив журналу обґрунтовував потребу політизації письменства, що стало передумовою зміщення акцентів «Т К» (з 1971) на політичний дискурс У журнал вмщувалися статті про поширення ідей «китайської культурної революції» на письменство На цьому наполягав, зокрема, Ф Соллерс, вважаючи, що замість жанрів нині поширюються «книги», що не мають відповідного методу прочитання Свою думку він обґрунтував у романі «Числа» (1967) як зразку «цитатної тканини» Останній етап існування часопису (до 1982) характеризується тяжінням до текстуальності

Тема (нім. *Thema*, англ. *theme*, *subject*, франц. *sujet*, польсь. *temat*, грец. *thema* положення, основа) — центральне змістове коло подій, представлених у творі, що формують художню основу епічного, драматичного чи ліричного творів Т як основна предметна сфера роздумів письменника (літературознавця) пов'язана з конкретно-чуттєвим, образним мисленням, тяжіє до сюжету, в розгортанні якого беруть участь наратор, персонажі, дійові особи, ліричний суб'єкт, структурує іншу, артистичну, дійсність, однак співвідносна з життєвими явищами Т органічно пов'язана з проблемою, яка з неї постає і потребує осмислення, Т традиційно стосується пізнавальних можливостей письменства, його сутності, тому разом з ідеєю створює ідейно-тематичну єдність, постає підвалиною художнього твору Вона, як і сюжет, персонаж, проблема, є складником цілісного світосприйняття письменника, може охоплювати твори одного автора, групи письменників певного жанру, стильової тенденції, періоду У літературознавстві існує кілька поглядів

на Т Одні тлумачать її предметний зміст, другі вказують на її духовно-світлоглядну специфіку, треті — на проблематику, четверті не визнають її як художню категорію Йдеться про відмінні розуміння об'єкт-суб'єктного творчого процесу, в перебігу якого формується естетична ідея твору, виражаючи авторську оцінку зображеного в контексті ідіостилі письменника та жанрово-стильових домінант певної доби Т, що розгортається через сюжет, та ідея становлять проблемно-тематичну основу твору, яка вимагає відповідного жанрового оформлення, конкретної композиції й архітектоники, об'єднуючи складники твору в цілісну структуру, є одним із стилетвірних чинників, коли йдеться, наприклад, про Т зайвої людини, втраченого покоління або вічних образів Антропологічний дискурс охоплює духовні основи людського життя, виражені через бінарні позиції «гордіня — смирення», «праведність — гріховність», «ерос — танатос» тощо, висвітлює гендерні та вікові особливості, над-епохальні явища, історично усталені форми існування, конфлікти, що позначаються на проблемі екзистенційного вибору, пошуках істини, пригодах З огляду на це виокремлюють вічні Т, закорінені в архаїчну синкретику, засвідчені різними гранями значення у кожному національному письменстві, які література розвивала впродовж своєї історії Розуміння і трактування Т як основи образного мислення, проблеми (ідеї) художнього твору актуалізує текстуальну дійсність як естетичне явище, застерігає від прямолинійного її ототожнення з позатекстовими реаліями Письменник може віднаходити Т не внаслідок безпосереднього контакту з дійсністю, а використовуючи уяву, фантазієне мислення, вибудовуючи гротескно-хімерний художній світ, який «досліджує» певну проблему, інтригує читача Так виникають візуальна поезія, фігурні вірші, параболічні твори, конструйовані тексти неоавангардистів Отже, поняття переосмислюється, тому не слід співвідносити його лише з літературними тенденціями класичного типу або сумніватися в доцільності його застосування, чим надживали представники формальної школи, зокрема Ю Тинянов («Поетика Історія літератури Кіно», 1979), який застерігав від «тематичної монотонності» Т стосується не так зображення, як вираження сюжету У давніх літературах вони взаємопов'язані («Ілада» Гомера) Їх розмежування неістотне для белетристики, що менше акцентує на зображенні порівняно з детективними творами Сюжет переполюєтється, натомість Т осмислюється на підставі осягнення ідейно-естетичної сутності художнього твору в його єдності, буттєвих чинників, якими цікавилися романтики, представники міфологічної школи та неоміфологи (Н Фрай) У ліриці найчастіше йдеться про ліричну Т, уподібнювану до музичної як об'єднання кількох мотивів за відсутньої чи слабо окресленої фабульно-сюжетної конструкції, зображення вічних образів, невичних зв'язків із предметною конкретикою, засвідчених медитативною, інтимною чи суєттивною поезією Наратологи тлумачать Т як семантичну макроструктурну категорію, виведену з чітких, інколи роз'єднаних текстових елементів, що виражають її ідею, думку тощо, яка відрізняється від фрейму, постаючи як рамки ідеї, а не фабули чи персонажа, від тези, від конкретнішого, вже неподільного мотиву, на чому наголошує Б Томашевський («По-

етика», 1996), від топосу В актуальному членуванні речення Т називають ту його частину, що формує предметповідомлення, основу нової інформації, тобто реми Т в малярстві може виконувати жанрові функції (історичний, батальний, побутовий жанри), у музиці — визначає основну думку твору чи його частини, називає музичний фрагмент, що представляє певний твір У науці йдеться про частину наукової проблеми, яка охоплює одне або кілька питань

Тематика (грец. *thema* положення, основа) — сукупність основної та залежних від неї тем одного твору або кількох творів певного автора чи різних авторів Т зумовлюється певним жанром, пов'язана із завданням письменника, інтересами реципієнта, світоглядом відповідної доби Поняття запроваджували та обґрунтовували літературознавці 20-х ХХ ст, надаючи йому соціальних характеристик Так, В Жирмунський («Завдання поетики», 1919, 1923) розглядав його як прояв семантики художнього мовлення, коли «кожне слово, надлене речовим значенням, сприймається митцем як поетична тема, своєрідний прийом художнього впливу» Зокрема, для сентименталістів визначальними є слова *сумний, зажурений, печаль* тощо У Т передусім вбачали субстанційну основу безмежно широкого об'єкта художнього освоєння, тому в літературному творі зображено онтологічну цілісність і водночас розмаїті її аспекти, зокрема природи та людського буття Т видається багатоплановою і складною, містить, крім онтологічних та антропологічних універсалій, локальні культурно-історичні рівні, розкриває феномени самотнього індивідуального існування За спостереженням М Гіршмана («Вибрані статті Художня цілісність Ритм, стиль Диалогічне мислення», 1996), вона репрезентує людство, народ і конкретну особистість Культурно-самобутня основа Т засвідчує зацікавлення письменника народністю, місцевим колоритом, наявними в кожній людині та нації універсальними законами довкілля, співмірністю близького та віддаленого, свого та іншого, схожого й відмінного, минулого і сучасного, загального та конкретного, що забезпечують глибинні виміри художньої дійсності Т пов'язана також з інтертекстуальними можливостями, зокрема вираженнями стилізацією, пародією Вона присутня у художніх творах безпосередньо, як у творах реалістів, або опосередковано, імпліцитно, у вигляді натяку, що було властиво модерністам

Тематична критика (франц. *critique thematique*) — тенденція оцінювання художніх творів за темою як визначальним чинником зображення дійсності, який стосується не всієї образної системи, а певних її груп, що повторюються в доробку певного автора і можуть вважатися основою його образотворення Поширена у французькому літературознавстві в 60—70-ті ХХ ст Твір сприймається передусім як результат індивідуальної діяльності письменника, що позначається на композиції, забезпечує її цілісність Т к намагається «отожжитися» з аналізованою художньою дійсністю, використовуючи для цього свою мову, спрямовану на розкриття прихованих значень Таку позицію обстоював філософ Г Бахлард при висвітленні вічних образів води, землі тощо у конкретних творах, використовуючи методологічні засоби психоаналізу та феноменології Найвідомішими представниками Т к вважаються Г Поль, Ж П Ріхард та ін

Тематична роль (грец. *thema* положення, основа і франц. *rôle*, букв. список, перелик) — за термінологією А Ж Греймаса, атрибутивна проміжна категорія між актантом та актором, використовується для їх уточнення, може бути професійною (*письменник, літературознавець, скульптор* та ін), родиною (*батько, мати, дитина* та ін), психологічною (*егоцентрист, педант, альтруїст* та ін) тощо

Тематична сторінка (грец. *thema* положення, основа) — форма подання різножанрового матеріалу на шпальтах газети, що має на меті розкриття актуальної проблеми, питання тощо Іноді її присвячують важливим подіям, ювілею певного письменника, вченого і т п Т с може складатися з однієї великої публікації або їх серії, мати смислові частини, супроводжувати заголовком або інціалом, містити кліше, врізку, цитату, редакційні зауваження

Тематичний огляд (грец. *thema* положення, основа) — огляд книг, періодичних видань, альманахів, творів певного жанру тощо, присвячених певній темі Т о формують, уникаючи констатації, переказу, подаючи літературно-критичний аналіз, узагальнення, рекомендації

Тембр (франц. *timbre*, від грец. *τυτρανον* барабан) — якість звуку, за яким розрізняють тони однакової висоти, забарвлення, звукове забарвлення, притаманне типу людського голосу (бас, баритон, тенор, сопрано тощо), звучанню музичного інструмента Т надає фразі емоційно-експресивних відтінків Додаткові тони (обертони), накладаючись на основний, своїм кількісним та якісним складом змінюють характер звукомовлення

Темінос (грец. *temenos* священне місце на території храму) — в аналітичній психології — осереддя особистого простору, в межах якого аналітик та пацієнт відчують присутність несвідомого, де відсутнє его, захищені сакральні цінності Цей простір відображений у малюнках, зокрема символом маддали Поняття стосується також місцевця, для якого будь-яке неадекватне зовнішнє втручання може бути згубним

Темник (рос. *темы дня*) — різновид цензури, інструкція для засобів масової інформації про особливе висвітлення чи замовчування певних подій, обов'язковість якої іншій спотворення інформації

Темп мовлення (итал. *tempo*, від лат. *tempus* час) — час звучання, різновид тривалості мовних відтінків, вимірюваних кількістю звуків, виголошених за одиницю часу, та пауз між ними Т м пов'язаний із різними формами мовлення, з індивідуальними особливостями мовця, його психофізичним станом, поруч з інтонацією, мелодикою, інтенсивністю вважається семантично вагомим складником мовлення Спокійному настрою окремої фрази або слова відповідає повільний темп, зворушеному — жвавий, обуреному — карбування слів На Т м впливає артикулювання, що зумовлює акцентування на другорядних мовних тактах, застосування вставних речень або пришвидшене вимовляння Абсолютною величиною Т м вважається або кількість звуків, складів за секунду мовлення (в середньому п'ять), або середній час звучання складу (212 мс) Отже, за секунду вимовляється 4,7 складу Такі особливості Т м враховує поетика, передусім віршознавство Т м часто залежить від специфіки авторської мовленнєвої манери, від темпераменту мовця, мовної культури етносу

Темперамент (*лат. temperamentum* узгодженість, устрій) — індивідуально-типологічні психологічні властивості людини, які виявляються в динаміці її поведінки, відображаються у творах письменника. Своєрідності Т надають активність (рівень енергійності, швидкості, інертності) та емоційність (особливості перебігу почуттів, настроїв та їх якості із позитивним чи негативним забарвленням, із різновидами модальності, засвідченими радістю, горем, страхом, сумом тощо). Відомі історичні тлумачення Т гуморальний Т, обстоюваний Гіппократом, Галеном та ін (тип нервової системи пов'язували з переважанням в організмі певних рідин), за яким виокремлювали сангвічників (кров), холериків (слиз), флегматиків (жовта жовч), меланхоліків (чорна жовч), конституційний, що апелює до фізичної будови тіла, співвідношення його частин і тканин, пов'язаний із діяльністю нервової системи, що відображене в силі, врівноваженості, інтенсивності збуджувального та гальмівного процесів і зумовлює розрізнення чотирьох типів Т (сильний, врівноважений, рухливий, сильний, врівноважений, інертний, сильний, нерівноважений, слабкий). Вони відповідають типам сангвічника, холерика, флегматика, меланхоліка, що можуть бути використані для з'ясування творчої індивідуальності Т відносно стійкий, не піддається впливам зовнішнього середовища, проте змінюється в онтогенезі, не характеризує сутності особистості, її мотиваційних спонукань, ціннісних орієнтацій, світосприйняття тощо. Властивості Т, що визначають внутрішній світ людини, можуть сприяти або перешкоджати розкриттю її здібностей.

Темпоральність (*лат. tempus* час) — семантична категорія часу, що охоплює всі його значеннєві різновиди. Зазвичай індивід членує час на відтинки, що можуть мінати повільно або пришвидшено залежно від суб'єктивного сприйняття Т виражена відповідними часовими формами дієслова, прислівниками (довго, часто), іменниками (початок і т. п.).

Темпорітм (*італ. tempo*, від *лат. tempus* час і *грец. rhythmos* розмірність, узгодженість) — тип розвитку дії в художньому творі, що може бути прискореним або уповільненим, плавним або бурхливим.

Тенденційність (*лат. tendere* прагнути) — ідейна спрямованість літературних творів, оцінне ставлення, яке письменник свідомо втілює в систему образів. Соціальна та національна заангажованість є проявом Т, що зумовлене аксіологічною природою мистецтва. Т актуалізувалася за доби класицизму, коли письменник з виховною метою мав відображати у творі пріоритетність громадянських обов'язків людини. Народницька ідеологія наголошувала на важливості відображення ідеї служіння народові у структурі метанаративу, у фабулі, змалюванні персонажів тощо. Це спричинювало заповнення художнього простору публіцистикою, яка витискала артистичний дискурс на маргінеси, притлумлюючи його свідомими авторськими настановами. Актуальним є питання про спосіб художньої реалізації Т. Зокрема, І Франко розмежував Т літератури та ідейність як органічну якість художньо-образного мислення. На його думку, «тенденційний поет виходить від якоїсь чи то соціальної, чи то політичної, чи загалом теоретичної тези, котру йому хочеться висловити, розширити між людьми. Замість розумових аргументів він підбирає для неї якісь поетичні образи, немов ілюстрації до друкованого тек-

сту». Сам письменник, хоч і був прихильником відображення громадянського дискурсу у творах, невисоко цінував поезію, заангажовану позалітературними настановами. «Тенденційний поет може бути знаменитим віртуозом поетичної техніки, та проте його твір блищить, а не гріє, значить, не досягає того, що повинна досягти правда поезія». Його міркування були суголосні спостереженням Г-В-Ф Гегеля, який звернув увагу на зловживання Т. Ії надмір у творах притаманний абсолютистським і тоталітарним режімам, за яких митець був деперсональзований складником системи. Еволюція творчості П. Тичини («Партія веде»), М. Рильського («Братерство», «Сад над морем» та ін.) у Радянському Союзі відображає Т в літературі.

Тенденція (*нім. Tendenz*, від *лат. tendere* прагнути) — ідейне спрямування літературних творів певного автора чи школи. Т тісно пов'язана з ідеєю, стосується також відмінного за сенсом пафосу, може бути національною, соціальною, космополітичною, релігійною, екологічною, феміністичною, нігілістичною тощо.

Тенціона, або **Тенсона** (*франц. tençon*, від *прованс. tenço* суперечка), — жанр середньовічної поезії в романських літературах, який еволюціонував від віршованих послань до розкутого діалогічного змагання трубадурів і труверів на вільну тему (XI—XII ст.), на відміну від партімени, коли один поет пропонував строфу певного розміру та римування, на яку мав би відповісти інший аналогічною строфою (*coplas*). Ці строфи формували канцону, могли набувати вигляду циклів. Часто один автор писав віршові тексти, які спонукали до творчості іншого автора. Згодом була запроваджена «розмежована гра», в якій брали участь три поети. Найраніші зразки Т належать труверу Грасу Брюле (помер прибл. 1220). У Т переважно йшлося про куртуазні стосунки закоханих, порушувалося питання про переваги Дами серця над чоловіком, як-от у поетичних турнірах між Марією Вентадорською та Гі д'Юсселем, про лицарський обов'язок — між Ланфранком Чігалою та Гільємою де Руджієр, про пріоритети «темного» чи «легкого» стилю — між Ліньяурою та Граутом де Борнелем. Діалоговане колективне поле характеризувалося свободою у виборі сюжету та добір формулювань, як у віршових діалогах між Еласом д'Юсселем та Гаусельмом Файдітом, Альбертом Маластіною та Раймбаутом де Вакейрасом, не мало обмежень у стилі та текстовому обсязі. У XII ст. поширився різновид Т, в якому зверталися до Дами серця чи сеньйора з проханням завершити судову справу. Жанр називали «джок партіт» («мистецтво формулювати питання»), поет в кожній строфі захищав свій погляд, що здебільшого мав любовний мотив, наприклад, що краще — бути чоловіком чи коханцем Дами (тема поетичного турніру між Гі д'Юсселем та Еласом д'Юсселем). Натомість в Італії аналогічні змагання відбувалися із використанням сонетів. Дж. Боккаччо звертався до Т у «Ніколо», вживаючи її як жанр-вставку.

Теогонія (*грец. theos* Бог і *gōnē* народження) — сукупність міфів про походження та родовід богів, притаманна політеїстичним системам. Так називали і найдавніші літературні твори, як-от «Теогонія» Гесіода.

Тебним (*грец. theos* Бог, божество і *onyma* ім'я) — ім'я бога. До Т часто звертаються письменни-

ки Джерелом Т є антична міфологія «І він спитав — Яку б найти принаду, / Щоб привернуть тебе до рук моїх? — / Вона же йому Свати цюдня лампаду / Кипрді добрий» (М Рильський), «Ми сіємо пашню на неродноче лоно / Часами служимо владци Аполлону, / І тліє ладан наш на вбогм олтари» (М Зеров) Українські поети використовували у своїх творах імена язичницьких богів (Сварог, Дажбог, Перун, Велес, Троян та ін), які стали базовими в історіософській ліриці представників «Празької школи» «Знаю — медом сонця, ой Ладю, / В твоім древнім тлі — весна / О моя Степова Елладю, / Ти й тепер антично-ясна» (Є Маланюк), «Витри розгорнули крила / І крякнули чорним Дивом» (О Стефанович), «Деє біля голосила Карна, / тужила Жля» (Оксана Лятуринська) Найпоширенішими в письменстві виявляються Т християнства «колись страшну потовру переміг / Святий Георгій у яснім шоломі» (Ю Клен), «Мій Боже! Серце — крига / Щитом господнім заслони / Мечем архистратига» (Оксана Лятуринська), «Чом же ти ймення Обиди взяла, / Диво Маріє?» (І Римарчук)

Теорія у фольклористиці — концептуальні моделі народної творчості, що розкривають її істотні ознаки Найбільш відомі теорія запозичень та теорія самозародження сюжетів Серед інших помітна теорія аристократичного походження фольклору (В Миллер, С Шамбінаго, Н Бродський, М Сперанський, В Чернишов), сформована в межах історичної школи, яка стосувалась халанських билин, історичних та ліричних пісень, духовних віршів на переконання В Келтуялі, «всі роди та різновиди усної творчості породжені не народною масою, а її верхами, колом аристократичним» Значною видається неоміфологічна теорія (50—60-ті ХХ ст), що постала на основі юнгівського вчення про архетипи та етнологічні напрями у фольклористиці, є синтезом аналітичної психології, культурологічних принципів Дж Фрезера та ідей кембриджських дослідників давніх культур Ії прихильники (Ж Дюмезіль, Ш Отран, Ф Реглан, Ян де Фріс, Р Карпентер, Дж Кембелл, Г Леви та ін), спираючись на архетипи та мотиви давніх міфів, вважали міфотворчість єдиним поясненням магчного ритуалу Наприкінці ХХ ст з'явилася нова теорія фольклору, що раніше перебувала у складі загальної фольклористики та етнології Ії об'єктами вивчення є специфіка фольклору як традиційної народної художньої творчості, співвідношення загальних і локальних властивостей фольклору, творча природа та народність уснопоетичних традицій, фольклор як історична категорія, його полфункціональність, роди, жанрова своєрідність, стилетвірні тенденції, співвідношення в ньому національних та загальнолюдських чинників тощо

Теорія (грец *theōria* розгляд, дослідження) — логічне узагальнення певного досвіду, система наукових знань про певну сукупність суб'єктів, яка описує, пояснює, передбачає явища певної предметної галузі, вважається найдосконалішою формою наукового осягнення дійсності

Теорія безконфліктності — псевдотеорія «соцреалізму», яка відображала тенденції парадності, позитного благополуччя радянського суспільства за умов нібито «розвинутого соціалізму», позбавленого внутрішніх суперечностей Т б відповідала комуністичним мленарним настановам, що при нехту-

ванні «буржуазним» минулим та недосконалому сучасністю проголошували культ «світлого майбутнього», яке переносилося на порубіжжя 40—50-х ХХ ст Тому з'являлися твори, перейняті бадьорим настроєм «будівника комунізму», ідеалізованого героя, який легко, по-більшовицьки, долає перешкоди «Кавалер Золотої Зірки», «Світло над землею» С Бабасвського, «Приздіть у Дзвонкове» О Корнійчука, «Визволена Земля» С Чорнобривця, «Карпати» С Скляренка, кінофільм «Кубанські козаки» І Пир'єва та ін У них застосовувалася підміна дійсного можливим, міфувалися радянські ідеологеми Окреслювався лише конфлікт при зіткненні гарного з кращим Тенденція «святкового зображення» дійсності набула такого розмаху, що занепокоїла компартію, тому її заступили на вересневому пленумі ЦК КПРС (1953) і, відповідно, — на другому з'їзді Спільки письменників СРСР (1954) Списана на «культ особи» Й Сталіна Т б не була вилученою із системи «соцреалізму» і надалі проявлялася в текстах, що імітували художню літературу

Теорія драми (грец *theōria* розгляд, дослідження і *drama* дія) — концепція, започаткована Аристотелем («Поетика»), на підставі якої пріоритетною в літературі є трагедія, покликана зображувати «поважних» персонажів, схильних до героїчного вчинку, на противагу комедії, яка відтворює «гірші» риси, притаманні суспільству Т д обгрунтовує вимогу єдності дії, згодом доповнену класицистичною теорією трьох єдностей, висвітлену такі компоненти драми, як сюжет з його зав'язкою, перипетіями, дізнаваннями, порадами, що викликають співчуття, страх, зумовлюють катарсис глядача Т д розвивали багато теоретиків (Н Буало, Г Е Лессінг, К Станіславський, Лесь Курбас та ін), аналізуючи нові жанрові різновиди, наприклад історичний, етнографічний, побутовореалістичний, епічний тощо

Теорія епічного театру (грец *theōria* розгляд, дослідження, *epos* слово, *розповідь*, *theatron* місце для вистави) — теорія авангардистського театру, розроблена німецьким драматургом Б Брехтом, зумовлена пошуками засобів вираження експресіонізму, епохальними явищами (війна, катастрофи цивілізації, науково-технічні процеси, дегуманізація суспільства тощо), потребою активної соціальної дії Протиставлялася традиційному драматичному театру, акцентувала на епічній основі, зорєнтована на розповідь про події, а не на їх втілення на сцені, на демонстрації образу, а не на перетілення в нього Глядача Т е т ставила в ситуацію спостерігача, викликаючи в нього інтерес до дії, а не до її розв'язки, привчала вивчати побачене, а не співпереживати, тобто основним вважала розум, а не ірраціональну стихію Т е т вплинула не тільки на сценічне мистецтво ХХ ст, а й на творчість Лі Фейхтвангера, Н Хікмета, М Фріша, Ж П Сартра та ін Ії використовував у творчих пошуках Лесь Курбас

Теорія запозичень, або Міграційна теорія, Теорія мандрівних сюжетів, — теорія, згідно з якою схожість образів, мотивів, сюжетів фольклору різних народів пояснюється прямим чи опосередкованим запозиченням, пересуванням уснопоетичних творів з однієї країни в іншу, їх поширенням з одного чи кількох центрів, поширена у другій половині ХІХ ст Ії апологети (Т Бенфей, О Потебня, М Драгоманов, І Жда-

нов, Г Потанін) апелювали передусім до формально-схематичних порівнянь фольклорних явищ, пояснюючі їх подібність культурно-історичними впливами, історико-типологічними характеристиками Академік О Веселовський, який у ранніх роботах також поділяв ці погляди, згодом переглянув їх, доводячи, що «запозичення передбачає наявність зустрічного середовища з мотивами та сюжетами, подібними до сторонніх» Т з, відкоригована теорією зустрічних хвиль, врівноважується теорією самозародження сюжетів

Теорія ігор (англ. *game theory*) — концепція, запозичена з гри в покер та шахи, для моделювання поведінки споживачів масової культури з метою здійснення їх споживацького вибору і отримання сподіваного прибутку, сформована американськими економістами Д фон Нейманом і О Моргенштерном Т і була попліщена Д Ф Нешом, який приділив увагу перевагам партнерів та «графіку контактів» Т і поширилась і на теренах масової комунікації, книговидавництва, літератури, запроваджуючи в письменство утилітарні цінності, вдаючись до маніпулювання в мистецтві

Теорія літератури (нім. *Literaturtheorie*, *Dichtungswissenschaft*, англ. *theory of literature*, франц. *theorie de la litterature*) — дисципліна літературознавства, що вивчає його сутність, визначає методологію й методику аналізу специфіки художньої літератури як мистецтва слова, виявляє критерії оцінки літературних творів Вважається одним із трьох складників літературознавства поряд з історією літератури та літературною критикою Т л використовує досвід допоміжних дисциплін (бібліографії, джерелознавства, текстології, палеонтології), залучає до своїх досліджень концепції філософії, естетики, культурології, антропології, герменевтики, семиотики, етнології, соціології тощо, переосмислює набутки природничих і точних наук Питання, порушені Т л, стосуються трьох взаємопов'язаних аспектів вчення про специфіку образного мимезису, про структуру літературного твору, про літературний процес Т л як наука про літературу в синхронному та діахронному вимірах формувалася поступово на основі роздумів, аналізу художньої творчості конкретного письменника, його ідолекту і мистецтва загалом Одночасно Т л постає також як допоміжна щодо історії письменства, предметом її вивчення є загальна поетика Перші ознаки Т л наявні в давньогрецькій теорії двгані, а також у давньокитайській та японській аналітичній думці Основні засади європейської Т л закладені у «Поетиці» (IV ст до н е) Арістотеля, в якій розглянуті питання природи і типів літературної творчості, мимезису, родів та жанрів, властивостей поетичної мови Тривалий час Т л розглядали в межах поетики Як наука Т л оформилася в процесі диференціації гуманітарних знань на межі XVIII—XIX ст, зміцнюючи зв'язки з філософією, естетикою, поетикою, історією літератури та літературною критикою З'являються праці В Гюго, В Белінського, І Тена, В Шерера, О Веселовського, О Потебні та ін, однак Т л ще не відмежована остаточно від поетики Представники формальної школи та Празького лінгвістичного гуртка вже сприймали поетику, за словами Р Якобсона, як «мову в її естетичній функції», на відміну від Т л, призначеної для осмислення загальних тенденцій письменства Американські дослідники Р Веллек та

О Воррен («Теорія літератури», 1956) тлумачили їх як синоніми Проти такого розмежування виступали Б Томашевський («Основи теорії літератури», 1931, 1971), В Виноградов («Стилістика Теорія поетичного мовлення Поетика», 1963) та ін Різні грані Т л як цілісної дисципліни розкривають теорія ігор психоаналіза, психологія соціальних груп, герменевтика, рецептивна критика, інтертекстуальність, вчення про художній прийом, про знаковість у літературі, про сміхову культуру, про три стадії літературного процесу, про чергування стилів тощо Деякі з цих тенденцій відповідали потребам певного стилю або жанру формальна школа — футуризму, соціологія — «соцреалізму», психоаналіз — сюрреалізму, структуралізм — «новому роману», постструктуралізм — есеїстиці тощо Т л як наука дисципліна не надає переваг жодному з напрямків, обстоючи єдністю розмаїття В Україні Т л формували літописці, перекладачі, вчені, діячі культури Спеціально розробляли ці проблеми викладачі поетики і риторики Києво-Могилянської академії (Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський та ін), професори університетів і гімназій, які викладали естетику, теорію словесності, історію літератури (І Кронеберг, П Гулак-Артемівський, А Метлінський, М Максимович, П Житецький, М Петров, О Потебня, О Огоновський, О Колесса, О Барвінський, В Перетц та ін) Становленню Т л сприяли історики за фахом М Драгоманов, В Антонович, М Грушевський, літературні критики П Кулш, І Франко, В Горленко, М Вороний, І Стешенко, М Федюшка (Євшан) та ін Важливими в розвитку теоретико-літературної думки XIX ст стали праці «Думка і мова» (1862), «Із лекцій з теорії словесності» (1894) О Потебні, «Із секретів поетичної творчості» (1898) І Франка, переклади українською мовою праць І Тена, В Гюго, Е Еннекена, вихід у 1898 журналу «Літературно-науковий вісник» У першій половині XX ст з новими ідеями щодо Т л виступили С Єфремов, М Зеров, О Білецький, П Филипович, Б Навроцький, С Балей, молоді літературні критики М Рудницький, Я Савченко, Д Загул, В Бобинський, М Доленго, Д Донцов, С Петлюра, Б Якубовський, естетики В Юринець, С Федчишин Проте політика партії в галузі літератури спричинила засилля в гуманітарних науках вульгарного соціологізму і обмежила Т л розробленням проблем штучного «соцреалізму», псевдонародності, комуністичної ідейності на основі теорії відображення, партійності й класовості В еміграції проблемами літературознавства займалися Л Білецький, М Гнатюк, Д Чижевський, згодом Ю Шевельов (Шерех), В Державин, Г Костюк, Б Романенчук В УРСР популяризації і функціонуванню Т л сприяли і викладання в університетах і педагогічних інститутах В окремих вузах існували спеціальні кафедри Т л, відділ Т л в Інституті літератури ім Т Г Шевченка АН України, однак помітних здобутків Т л того періоду не мала Проблеми специфіки літератури, психології творчості розробляли Г В'язовський, А Войтук, Г Сивокінь, літературних напрямів — Л Новиченко, П Волинський, І Дзевєрін, Д Наливайко, методології аналізу, поетики словесного мистецтва — В Лєсин, Валентина Поважна, М Гіршман, О Пресняков Праці з Т л публікувалися в журнал «Слово і час» («Радянське літературознавство»), у міжвузівському збірнику «Українське літературознавство» За межами Ук-

раїни теоретичні аспекти літературознавства (структурна поетика, онтологія і семантика тексту, методологія вивчення літератури) розробляли Дж Фізер (США), І Качуровський (Німеччина), Г Грабович (США), Я Розумний (Канада), М Павлишин (Австралія) В Україні ці проблеми були предметом уваги В Брюховецького, Р Гром'яка, Наталі Костенко, Валерії Смілянської, Г Клочека, Р Пихманія, О Чиркова, а також теоретиків, які виходять із засад філософської естетики (Оксана Забужко, М Ігнатенко, А Козлов) Чимало проблем, порушуваних Т л, видаються дискусійними, за свідчують наявність різних поглядів, що потребують зіставлення, від чого залежить об'єктивне розуміння сутності літературної творчості в її конкретно-історичному прояві, усвідомлення неминучих змагань різних стилевих тенденцій, шквл, груп, угруповань тощо, протистоянь відмінних естетичних програм, що мають здебільшого моністичну спрямованість Тому Т л покликана розглядати різні суперечливі тенденції з позицій об'єктивного історизму, віднаходити у них спільні ознаки, уникати крайнощів, пов'язаних з уніфікацією понять (М Сапаров, стаття «Розуміння художнього твору і термінологія літературознавства», 1981), та розмиті дефініції (Б Мейлах, стаття «Термінологія при вивченні художньої літератури Нова ситуація та давні проблеми», 1981) Будучи узагальненою науковою дисципліною, абстрагованою від конкретно-предметної художньої дійсності, Т л щоразу потребує конкретно-історичних уточнень та верифікацій, її поняття мають функціональний характер, бо не так розкривають власну своєрідність, як визначають свою функцію Наприклад, сюжет не розкриває конкретної романтичної чи авантюрної події, а конкретизує характер через дію, конфлікти у творі Т л інтегрує всі судження про письменство як мистецтво слова в його загальнохудожніх (естетичних, світоглядних, пізнавальних) властивостях, теоретичну поетику як учення про склад та структуру літературних творів, спираючись на базові поняття (форма і зміст, стиль, жанр) Центральними у Т л вважаються поняття «персонаж», «часопростір» (хронотоп), «фабула», «сюжет», «композиція», «архитектоніка» Вона використовує досвід теорії інтерпретації, інших гуманітарних дисциплін (структуралізм, психоаналіз, антропологія тощо), звертається до динамічних аспектів літературного життя, аналізуючи творчу лабораторію письменника та його ідентичність, літературний рух у його перспективі тощо, тому використовує здобутки історичної поетики Важливим для Т л було подолання дистанції між теоретичними та історичними площинами, яку намагалися усунути О Веселовський («Із вступу до історичної поетики», 1894), Ш Летурно, Г Познет Історичність Т л стосується функціонально-історичного спрямування, що висвітлює динаміку образу, стилю, жанру, літературного процесу тощо в різних літературних періодах чи контекстах

Теорія літературних родів і жанрів — див **Герменевтика**.

Теорія наслідування — див **Мімізис**.

«Теорія Погбдіна — Соболівського» — теорія про нібито російське походження автохтонів Наддніпрянщини, передусім Київщини, за Києворуської доби, не підтверджена історичними фактами і спрямована проти українців як наци Вперше таку тезу

сформулював російський історик, журналіст М Погбдіна («Записки о древнем языке русском», 1856), полегшуючи з М Максимовичем на сторінках московського журналу «Русская беседа» У своїх статтях він твердив про міграцію населення Наддніпрянщини після появи монголо-татар на північний схід, на Владимир-Суздальську землю, і прихід на їх місце галичан Такі міркування давали підстави Росії претендувати на споконвічно українську територію Їх спростовували М Максимович («Філологічні листи до М П Погбдіна», 1856, «Зідповідні листи до М П Погбдіна», 1857, «Нові листи до М П Погбдіна Про стародавність малоросійського нарччя», 1863), а також О Котляревський («Чи були малоруси споконвічними мешканцями Польської землі чи прийшли з-за Карпат у XIV ст?», 1862) Теорію М Погбдіна підтримав О Соболевський («Как говорили в Киеве в XIV и XV вв.», 1883, опубліковано в 1888, «Очерки по истории русского языка», 1884, «Источники знакомства с древнекиевским языком», 1885, «Лекции по истории русского языка», 1888, «Древнекиевский говор», 1905) Він, суб'єктивно трактувавши лінгвістичні особливості давньоруської мови, проголосив киян та ін русів «росіянами», яких, мовляв, у XV ст змінили вихідці з Поділля, Галичини та Волині Провокаційні виступи російських філологів викликали протест серед українців, передусім істориків В Антоновича, М Владимирського-Буданова, а також М Грушевського, літературознавця М Шашкевича, П Житецького Їх підтримали В Ягич («Чотири критико-палеолітичні статті», 1889), О Шахматов («До питання про утворення руських нарч та руських народностей», 1899, «Короткий нарис історії малоруської мови», 1916) Особливого розголосу набули доповідь П Житецького («З приводу питання про те, як розмовляли у Києві у XIV і XV віках», 1883, опубліковано в 1888), статті А Кримського («Філологія та погбдініська гіпотеза», 1898, видано в 1904, «Деякі непевні критерії для діалектичної класифікації староруських рукописів», 1906, «Давньокієвський говор», 1906, «Українська граматики», 1907), що припинили полеміку з цього питання

Теорія поетичної мови (нім *Theorie der dichterischen Sprache*, англ *theory of poetic language*, франц *theorie du langage poetique*, польсь *teoria języka poetycznego*, рос *теория поэтической речи*) — дисципліна літературознавства ХХ ст. яка досліджує специфіку поетичної мови, визнає її універсальність і відмінність від інших мовних практик Першими проблемами Т п м порушили символисти Їх міркування поглибили П Валері, Е Паунд, Т С Елот, В Лесман, Б-І Антоніч, російські футуристи, чеські поети, представники Авангарди краківської, структуралізму, «нові критики» та ін

Теорія самозародження сюжетів — теорія, за якою схожі явища в міфах та фольклорі різних народів пояснювалися спільністю психічних законів та закономірністю духовного розвитку всього людства, «тотожністю людської природи» (Е Б Тейлор) Сформована в Англії в 60-ті ХІХ ст в межах антропологічної школи, антитетична теорія запозичень Її започаткували Е Б Тейлор, А Ланг Їхні погляди поділяли Е С Гартленд, Дж Фрезер, Р П Маррет, В Мангардт, Г Узенер, Е Роде, А Дітеріх, Е Дюркгайм, В Боас, М Сумцов, О Веселовський, А Кірпичников та ін Проблема генези схожих уснопоетичних творів нада-

валося меншого значення, натомість вводилося поняття «пережиток» як характеристика фольклору (А Лант) для тлумачення елементів первісної культури, успадкованих «цивілізованими» націями

Теорія трьох стилів (франц. *teorie des trois styles*) — див **Три стилі**.

Тератологічний зéгар (грец. *Teras, teratos* потвора і *logos* слово, вчення) — поезографічні композиції Тетяни Чуприніної, в яких тератологічний змії-стрілка почергово вказує (ковтає) відповідні, розташовані по колу, літери та цифри, з яких поступово вибудовується слово єдиного тексту Деякі з 11 робіт зберігаються у колекції Фонду Міжнародної конференції зорової поезії

Тергдалеулі (груз. *ბუკვ* · *თოი*, *хто пив воду з Терека*) — назва грузинських шістдесятників XIX ст (І Чавчавадзе, А Церетелі, Г Церетелі, Н Ніколадзе, К Лордкипандзе), перейнятих ідеями соціального та національного визволення грузинського народу, його духовного відродження Вони спиралися на програмову статтю «Нотатки проїжджого» (1861) І Чавчавадзе та ін його твори, обстоювали розвиток нової грузинської літературної мови, сприяли функціонуванню журналу «Сакартвелос моамбе», полемізували зі старшим поколінням грузинських письменників (батьками) про шляхи розвитку національної літератури

Тéрем — літературно-художній збірник (Л, 1919), упорядкований Ф Федоріцим, виданий накладом видавництва «Шляхи» Містив поезії, новели, оповідання, літературно-критичні огляди нових видань, рецензії, статті з питань мистецтва Поезія була репрезентована творами С Руданського, С Чарнецького, О Жижаренка, циклом віршів «Галицький пейзаж» П Карманського, «Тремтінням» М Козинського, проза — новелами та оповіданнями М Яцківа (образи «Скам'яшла країна», «Зоря Благовіщення», «Сучасний Каїн»), В Котецького («Букова гробниця»), Д Лукіяновича (три новели, подані під назвою «Воєнні образки»), С Гнідога («Каті») Віддл зарубіжної літератури представлений перекладами з творів французького поета Сюлі Прюдона, німецьких прозаїків Т Манна, Г Еберса Відгомін подій Першої світової війни відчувається в статті «Доля галицьких пам'яток в часи війни» В Карповича (Б Януша) Питання мистецтва і науки порушували М Голубець у нарисі «Теофіл Копистянський», С Людкевич у музикознавчій розвідці «Модест Мендісський і українська пісня», С Балеї у психологічній студії «Відчуження життя» Віддл критики й бібліографії мистив рецензії І Свенціцького на історичні повісті «Князь Ярослав Осмомисл» О Назарука, «Іду на вас» Ю Опільського, «Осаул Підкови» В Будзиновського, відгук «Нові часи — нові пісні» М Струтинського (про збірку П Тичини «Сонячні кларнети») У збірнику надруковані пісні В Барвинського, Я Ярославенка та С Людкевича Художнє оформлення здійснив Г Колцуняк (криптонім Г К) Заплановане до друку друге число не з'явилося

Термін (лат. *terminus* кордон, межа) — слово чи словосполучення, яке позначає поняття певної галузі науки, техніки тощо Вперше воно було запроваджене у Німеччині в 1876 Основними ознаками Т є системність, наявність дефініції, відповідність вимогам милозвуччя, стилістична нейтральність, тенденція до однозначності в межах галузевого понятійного поля Термінологічна номінація, на відміну від загальномов-

ної, має бути цілеспрямованою Перенесення Т з однієї наукової дисципліни в іншу повинно зумовлюватися внутрішньою потребою предметної галузі й відповідати інтелектуальній мріі Порушення цих вимог може призвести до понятійного хаосу, спровокувати кризу аналітичної свідомості, що спостерігалось в останній чверті XX ст, коли в письменстві та літературознавстві без урахування їх специфіки був перенесений понятійний апарат інших дисциплін, передусім структуралізму, постструктуралізму, деконструктивізму Тому слід враховувати традиційне поняття науки про письменство, закріплене у відповідному словесному виразі, слово чи словосполучення, співвіднесене з однозначним, чітко окресленим поняттям, яке точно позначає певний об'єкт і його співвідношення з іншими об'єктами певної галузі знань, наприклад, у літературознавстві — метафора, метонімія, троп тощо Виокремлюють загальні («рід», «вид», «троп») і спеціальні Т («інтермедія», «сinekдоха», «клаузула» тощо) Т може мати різне значення так, текстом називають і письмово оформлене зв'язне висловлювання (художній твір), і будь-який виголошений дискурс, і добірку підпорядкованого навчальній меті мовного матеріалу (текст вправи, текст диктанту), і словесні коментарі до малюнків, креслень, світлин, і будь-який предмет (курган, дерево, явище природи, артефакт і т п), що потребує декодування Така неоднозначність Т утруднює процес комунікації Однозначному сприйманню формальної та змістовної строгості літературознавчих Т може перешкоджати наявність синонімів (*література* — *письменство*, *верлібр* — *вільний вірш*, *епіграф* — *мотто*), варіантів (*перифраз* — *перифраза*), омонімів між літературознавчими поняттями (*закінчення*, *основа*, *роман*, *поезія*) та Т інших наукових дисциплін (*гітербола* — у літературознавстві та математиці), суміжних видів мистецтв (*інтермеццо*, *етюд* чи *симфонія* в музиці) Значення Т під час його функціонування може змінюватись У сучасному літературознавстві існує тенденція до використання Т із суміжних наук, але переважно термінологічний апарат має античне походження (Т, зафіксовані у «Поетиці» та «Риторикі» Аристотеля) Деякі з Т зазнали семантичних модифікацій, зумовлених еволюцією історії письменства, що можна простежити на прикладі віршознавства чи жанрології Поряд із літературознавчими Т існують народні, що є об'єктом вивчення фольклористики, пов'язані з календарно-обрядовим циклом (*колядки*, *веснянки*, *гайки*, *русальні*, *петрівчанськя*, *хупальські*, *жениварські пісні*), обрядовими діями, різними уснопоетичними родами та жанрами

Термінологічний словник (лат. *terminus* кордон, межа і грец. *logos* слово, вчення) — словник, у якому подана система термінів певної галузі знання Традицію українських Т с започаткували І Гавришкевич у своєму «Початку до уложення термінології ботанічної руської» (1852), І Верхратський — у «Початках до уложення номенклатури і термінології природописної, народної» (1864—79) та ін Поширення Т с інтенсифікується на початку XX ст, зокрема у 1917—18 За часів Центральної Ради та Гетьманату з'явилося до двадцяти шкільних Т с різних дисциплін Другий етап складання таких видань розпочинається у другій половині XX ст, відповідні методологічні настанови розроблялися Комітетом наукової тер-

многоли АН УРСР Деякі Т с присвячені проблемам літературознавства та письменства «Словник літературних термінів» (1971) В Лесина, О Пулинця, «Літературознавчий словник-довідник» (1997, 2005) за редакцією Р Гром'яка, Ю Ковалва, В Теремка

Термінологія (лат *terminus* кордон, межа і грец *logos* слово, вчення) — сукупність термінів з певної галузі знання Т сформувалася переважно на основі грецької та латинської, а також арабської, німецької англійської мов Основи української Т заклали І Гавришкевич, І Верхратський, М Драгоманов, В Левицький та ін, а також Наукове товариство імені Тараса Шевченка, київська «Просвіта» на початку ХХ ст, Харківське товариство імені Г Квітки-Основ'яненка, Інститут української наукової мови при ВУАН, сформований у 1921, що до 1930 видав шістьнадцять термінологічних словників У 1957 робота з видання словників поновилася у створенні Президією АН УРСР Словникової комісії Нині проблемою Т займаються Комітет наукової термінології НАН України, Технічний комітет стандартизації науково-технічної термінології Держстандарту та Міністерство України Т є також розділом лексикології, що займається загальнотеоретичними проблемами номенклатури і термінології Літературознавство, теорія літератури, історія літератури, літературна критика мають спільний термінологічний апарат, в якому зафіксовано традиційні, усталені уявлення про специфічний предмет дослідження — письменство Літературознавча Т історично рухлива та чутлива до динаміки літературного процесу У ній виокремлена Т, визначальна для всього літературознавства і теорії літератури (*рид, вид, жанр, стиль, композиція* тощо), притаманна окремим аспектам письменства (*віршовзнавство*), що розділам літературознавства, якот *текстологія, палеонтологія* і т д Вживається Т власне літературознавча, а також запозичена з інших гуманітарних дисциплін Кожна національна література сформувала власну Т Трапляються також випадки її індивідуального застосування, що ставали згодом загальним надбутком дисципліни Наприклад, новотвори М Хвильового «азіатський ренесанс», «романтика вітаїзму», «активний романтизм» вживаються як відповідні періоду «розстріляного відродження» Т фіксується у спеціальних словниках та енциклопедіях, тлумачиться у теоретичних студіях

Тернарне римування — розташування рим за схемою *аабввб* (через два рядки на третій), що творить одну з форм шестивірша (секстини) Прикладом Т р є вірш «Ми жили у Києві тоді» Т Федюка

Ми жили у Києві тоді
Дошч стояли у воді
І голос був з касети
Кавник, пропалений до дрі
Порушений в Нью-Йорку мир
Газети

«Тернистий шлях» — літературно-військовий журнал (Петриків, 1921) за редакцією О Козловського, видрукований на гектографі, що мав на меті об'єднати таборову громаду колишніх учасників національно-визвольних змагань, закликав військових випробувати свої сили «у творчості Духа» Найбільшу площу у виданні займали поезії Є Маланюка («Вітчизно»), А Козака («Тернистим шляхом»), В Монкеви-

ча («Сумний квітень»), О Козловського («Церата»), оповідання «Росте на камені мох» А Якимчука У рубриці «Розваги» були представлені карикатури

«Тернопіль» — громадсько-політичний та літературно-мистецький часопис (Тернопіль, з 1991, виходить раз на два місяці) Присвячений відновленню історичної пам'яті українців, ознайомлює читачів із творами репресованих письменників, стрелецькою пісню, походженням та історією українських пісень-гімнів, творами письменників української еміграції та сучасних літераторів У часописі вперше опубліковані досі не друковані ІІ ІІІ частини роману «Опір» Ю Опільського, нові твори Д Павличка, Л Різника, П Перебийноса, Д Герасимчука, Б Демківа, В Вихруща, П Тимочка, Г Петрука-Полика, О Вільчинського, Б Бастюка, О Германа та ін, а також історична, літературно-мистецька інформація про минуле та сучасне Тернопільщини, її культурне життя, спогади політ'язнів, учасників національно-визвольних змагань

Терцет (італ *terzetto*, від лат *tertius* третій), або **Триверс**, — строфа з трьох версів, в якій усі вони об'єднані однією римою *аааЬЬЬ*

з-за пагорба каминного навстріч
чужинське військо скаче — глупа ніч —
і метушня, і хаос — словом — січ (В Махно)

Інокли третій віршовий рядок залишається без рими (ритурунелъ) або два верси римуються, а третій має риму сумжної строфи (терцини) Т не завжди входить до складу більшої строфи, не завжди пов'язаний із перехідним римуванням, наприклад у сонеті, де останні тривірші є одним із варіантів тернарного римування Може вживатися й неримований Т

Полин лимонний Люблін — як лонет
у спомини Мов камера обскура —
Рухливі тіні знову на землі (Людмила Таран)

У музиці Т називає ансамбль із трьох виконавців (переважно вокальне тріо), а також музичний твір для них

Терціна (італ *terzina*, від *terza rima* третя рима) — тверда строфічна форма з трьох рядків п'ятистопного ямба, в якій середній рядок римується з першим і третім наступної строфи (*аба бсб сдс дед і т д*) Т завершується самотнім версом, що римується із середнім віршовим рядком попередньої строфи Вперше застосована в італійській поезії на основі фольклорних тривіршів (стронелло) у творчості Брунетто Латіні (ХІІІ ст), розвинулася із ланцюжка ритурнелей, канонізована Данте Аллігері у написаній тринадцятикладником «Божественній комедії», поширена в європейській літературі, зокрема у польській (переважно одинадцятикладник) та французькій поезії (шестистопний ямб), у творчості романтиків А Шамссо, Ф Рюккерта, А Міцкевича, Ю Словацького та ін, російських поетів О Пушкіна, В Брюсова (застосовував амфібрахій), В Хлебнікова (акцентний вірш «Змій поїзда») та ін Т не пов'язана з певним жанром, могла бути використана в пасторальному романі («Амето, або Комедія флорентійських німф» Дж Боккаччо), у сатирі (твори А Аріосто чи Ф Прешерна), в оді («Ода західному вітрові» П В Шеллі) Вона відома і в українській поезії

[] Перехопило дух Жахлива мить!
Я мчуся у безодню, у геєну,
де небуття, де темний хаос спить

Я бачу вічну темряву страшенну,
і серед тиш чорної небес
пишучу руку великовогненну

і трое слів мене, текед, фарес* (М Драй-Хмара)

*Мене, текед, фарес — «полчено, зважено, поділено» напис на стін бенкетної зали вавилонського царя Валтасара

Таким чином витворюється римована сув'язь довольного обсягу, що може охоплювати вірші малих та великих форм Тому Т називають і окремих невеликий за обсягом ліричний твір («Страшні терцини» І Франка, «Терцина» Б Лепкого, твори С Чернецького, І Крушельницького, Ю Клена та ін), і фрагмент поеми (вступ до поеми «Мойсей», частково поеми «Похорон», «Притча про пст», «Спомини» І Франка, вступ до віршової повісті «Марина» М Рильського), і частину епопеї (другий розділ «Попелу імперій» Юрія Клена) тощо Нині інколи вживається неримована Т, як-от вірш «В час непевний у місті снують неофіти» К Москальця

[] Присягніться віднини вашими ворогами
Присягніться віднини ви станете

рибами і тритонами
Присягніться віднини й довіку ви будете

А погани розгублено дивляться

На вузьенькі струмочки що стікають звідусль
Затоплюють площі де ви колінкуєте

Як збагнути їм вас — неофітів

Що висунувши з води голови дельфінів та риб
Вигукують найшаленніше цитати

Франціска Ассізького

Втома — єдине надбання у час цей непевний

Терція (лат *tertia tertia*) — друкарський шрифт у поліграфії кеглем шстнадцять пунктів (6 мм), різновид титульних шрифтів для складання заголовків у періодичних виданнях на обкладинках книг тощо Т називають також музичний інтервал, вимірюваний трьома ступенями діатонічного звукоряду, або інтервал, який вказує на третій ступінь цього звукоряду

Тетрасв'янгеліс (грец *tetras чотири, euangelion добра звістка*), або **Чотириєв'янгеліс**, — чотири канонічні тексти про життя, вчення і воскресіння Ісуса Христа, авторами яких були Матвій, Марк, Лука, Іоанн (див **Єв'янгеліс, Новий Завіт**) Усі інші вважаються неканонічними На початку ХХІ ст знайдено Єв'янгеліс від Юди, яке, гіпотетично, додають до Т

Тетралогія (грец *tetras чотири і logos слово, вчення*) — епічний цикл, твір одного автора, який складається з чотирьох самостійних частин, об'єднаних спільністю художнього задуму та персонажів За античної доби Т називали три трагедії (трилогія) та одну сатиричну драму («драму сатирів»), які подавалися на конкурси до святкування Діонісії Збереглася у фрагментах лише Т давньогрецького драматурга Есхіла («Орестея») Втрачена «сатирівська драма» «Протей» Есхіла Зразок Т — «Сучасна історія» (1897—1901) А Франса, що складається з романів «Під придорожними в'язами», «Вербовий манекен», «Аметистовий перстень» і «Пан Бержере в Парижі», а також незавершене «Чотириєв'янгеліс» (1899—1903) Е Золя, твори «Йосиф та його брати» (1933—43) Т Манна,

«Мазепа» Б Лепкого («Мотря», 1926, «Не вбивай», 1926, «Батурин», 1927, «Полтава», 1928—29) Український прозаїк розширив Т до пенталогії, дописавши останню частину епопеї у двох книгах «Орли» та «З під Полтави до Бендер» (20—30-ті ХХ ст)

Тетраметр (грец *tetrametron чотиримірний*) — верс в античному віршуванні, що складається з чотирьох метричних одиниць стоп та диподії Найпоширенішим був уживаний у давньогрецький та давньоримський комедії трохеїчний Т, або верс на чотири трохеїчні диподії (вісім стоп) із цезурою після четвертої стопи та утинанням на останній стопі Приклад Т (поезія «золотої середини») з доробку Архілоха (VII ст до н е) у перекладі Г Кочура

Серце, серце! Бди люти звідусль тебе смутять —
Ти ж відважно захищайся, з ворогами поборись
Хай на тебе скрізь чатує ворожнеча —

завжди будь

Непохитне Переможеш — не хвались

відкрито цим,

Переможене — удома в самотині стримуй плач,
Радсть є — радій не надто, є нещастя — не сумуй

Понад міру Вмій пізнати зміни в людському житті

У тончному вірші Т називають восьмистопний хорей з окситонною клаузулою

Тетраптіх (грец *tetras чотири і ptuchos складний*) — різновид циклу, чотири самостійні поетичні твори, пов'язані спільним ідейно-тематичним змістом та мотивом Такими є «Чотири оповідання про надю (Варіації на тему Р М Рильке)» М Бажана, цикли «Пастелі» та «Енгармонійне» П Тичини, «Шехерезада» М Драй-Хмари

Тетрасилабік — силабічний вірш, в якому наголос припадає на четвертий склад чотирискладника

[] Місяць високо,
Зірочки сяють
Вийди, серденько,
Я виглядаю
Хоч на годину,
Моя рибчино! [] (Т Шевченко)

Тетрастіх (нім *Tetrastichos, Verzeiler, angl та франц quadrain, рос тетрастих*) — див **Катр'єн**.

Техне (грец *technē мистецтво, майстерність*) — діяльність митця, яку антична естетика ототожнювала з діяльністю столяра, коваля, ткача, гончара та ін Так, у «Прикованому Прометей» Есхіла перераховані процеси кухарства, золотарства, знахарства, ворожіння тощо, у «Софісті» Платона йдеться про рільництво, полювання, математику і т д Поняття «Т» часто уподібнювалося ремеслу, науці, мистецтву, тому їх представників називали майстрами («майстер слова», «майстер пера» чи «майстер сцени»), не розрізняючи діяльності митця і ремісника

Техніка мовлення (грец *technē майстерність*) — сукупність літературних навичок та мовних прийомів у творі, написаному тим чи тим письменником (літературним критиком, літературознавцем)

Технічний монтаж (грец *technē майстерність і франц montage, букв підіом, підіймання*) — складання, склеювання знятих кадрів кіно-, телефільмів

Технічний редактор (грец *technē майстерність і лат redactus упорядкований*) — див **Ред'єктор**.

Техномистецька група «А» — група українських письменників-експериментаторів (Харків, 1928), до якої входили М Йогансен, М Смолич, О Мар'ямов та ін, що намагалися адаптувати настанови конструктивізму до умов українського письменства

Течія — динамічна єдність концептуальних ідейно-естетичних, світоглядних, передусім стильових принципів, що охоплює творчість багатьох письменників, сформована на певній стадії літературного процесу Здебільшого Т ототожнюється з групою, угрупованням, школою, які характеризують спільна художня програма та стиль як цісна система зображально-виражальних настанов Т тісно пов'язана з напрямом, є його основою, але відрізняється від нього локальними просторовими та часовими характеристиками, не має масштабного виміру

Тимчасова комісія для розгляду давніх актів — наукова установа для збирання, вивчення та видання історичних документів, передусім археологічних пам'яток, яка виникла на основі Тимчасового комітету (1835—45) Створена у 1843 за ініціативою М Максимовича та ін українських науковців при Київському військовому, Подільському та Волинському генерал-губернаторстві, зосереджена у Київському університеті Св Володимира Матеріал, зібраний у державних, монастирських, приватних сховищах, у бібліотеках Правобережної України, Волині, Галичини, а також Варшави, Петербурга, Москви, став основою сформованого в 1852 Київського центрального архіву давніх актів, відображав історію національно-культурного життя українців, хоча генерал-губернатор Д Бібиков використовував цей проект для асиміляційної політики та протистояння польським впливам Внаслідок виконаної роботи з'явилися ґрунтовні публікації чотиритомні «Пам'ятки, видані Тимчасовою комісією для розгляду давніх актів» (1845—49), «Старожитності, видані Тимчасовою комісією для розгляду давніх актів» у трьох зошитах (1846), чотиритомний «Літопис Величка» (1848—64), «Літопис Грабянки» (1853), тридцятип'ятитомний «Архів Південно-Західної Росії» (1859—1914), «Літопис Самовидця» (1878), «Збірник літописів» (1888), «Палеографічний збірник Матеріали з історії південноросійського письма XV—XVIII ст.» (1899), «Збірник статей та матеріалів з історії Південно-Західної Росії» у двох зошитах (1911—16) тощо Пам'ятки писемності опрацьовували М Максимович, М Костомаров, А Метлинський, П Кулш, Ф Лебединцев, М Довнар-Запольський, В Владимирський-Буданов, В Іконников, О Левицький У роботі цієї комісії брав участь Т Шевченко як художник У 1921 комісія ввійшла до складу Археологічної комісії ВУАН Ї діяльність висвітлювали О Левицький («П'ятдесятитисяч Київської комісії для розгляду давніх актів /1843—1893/, 1893), В Іконников («Досвід російської історіографії», 1908, Т 2, друга книга), І Марченко («Українська історіографія /Із давніх часів до середини XIX ст./»)

Тип (*грец typos відбиток, форма, зразок*) — узагальнений художній образ-персонаж, який у індивідуальних рисах концентрує характерні ознаки, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної спільноти або нації, втілює загальне в окремому Індивід успадковує природні задатки від батьків, формується як особистість із неповторним характером у мікрої макрооточенні, під впливом колективного несвідомого

(архетипів) Входячи до різних соціальних груп, здійснюючи різну діяльність, пристосовуючись до середовища і одночасно видозмінюючи його, людина стає типовим представником групи, стану, нації, своєї доби Письменник, беручи за приклад реальних прототипів, за допомогою творчої уяви, перевтілення, асоціативного мислення витворює постаті-персонажі, які можуть бути схематичними масками-концептами або яскравими символами, що не мають аналогів у дійсності Поява Т в художній літературі історично зумовлена, не притаманна ні героїчному епосу, ні пам'яткам середньовічної писемності, в яких герой утілював особливості певної громади Так, у фольклорі він набуває незмінних ознак богатиря, трикстера, героя-жертви, героя-шукача та ін, постає носієм однієї позитивної чи негативної риси (казка «Мудра дівчина»), ця тенденція позначилася і на художній літературі, зокрема на прозі М Стельмаха Як суто позитивні сприймаються його герої Дмитро Горицьвіт чи Марко Безсмертний («Правда і кривда») Поняття «Т» у такому значенні використовується також у літературознавчій класифікації, основою яких є уявлення про незмінні, сталі об'єкти, позбавлені індивідуальної багатоплановості Окремі ознаки Т з'являються в шпіль елліністичній та давньоримській літературах середини I—II ст н е («Метаморфози» Апулея, «Сатирикон» Петронія, «Дафніс і Хлоя» Лонга), у латинському епосі «приватного життя» Соціальна незалежність людини як Т вперше окреслена в комедіях Мольєра (скнара, мизантроп та ін) Глибокого сенсу такий Т набув у «Людській комедії» О де Бальзака, який створив класичні образи людських індивідуальностей Умовою створення типових образів-персонажів, або Т, вважається єдність загального й індивідуального Загальне у Т є передусім поширена, притаманна певній групі, характеристика осіб, подібних у соціальному, психологічному, моральному аспектах Так, у Т Шевченка Т є образ квазіпатріота, який «п'є горілку з мужиками та вільнодумствує в шинку», у В Самійленка — сатирично зображений персонаж у творах «Молодим патріотам», «Старим патріотам», у В Винниченка — Гаркун-Задунайський з оповідання «Антрепенрюр Гаркун-Задунайський» Індивідуальне у Т зумовлене неповторними рисами людини, сформованими генетично і ситуативно набутими Взаємозв'язки загального та індивідуального по-різному виявляються в Т, використовуваних у відмінних літературних напрямах (класицизм, романтизм, реалізм) Ця тенденція до типізації втрачає актуальність у стильових течіях модернізму, де типовий образ-характер відсутній У художньому світі, подібному до реального, незважаючи на різну міру умовності і правдоподібності, деформованості предметних та антропоморфних дискурсів, можна визначити три способи типізації, або художнього моделювання довілля відтворення яскравих життєвих Т (у нарисах, документальній, історико-біографічній прозі), трансформація достовірних прототипів, їх злиття й узагальнення з алюзією на відому особистість, творення збірних образів з орієнтацією на соціально-психологічну і національну достовірність Ці способи типізації використані в романах з однаковою назвою «Волинь» У Самчука та Б Харчука Якщо зоставити систему їх персонажів із соціальними та політичними типами періоду міжвоєнного двадцятиліття, то мож-

на зафіксувати типологічні збіги і в характерах, і в світоглядних орієнтаціях, і навіть у температурах — усі вони окреслені з позиції волинської етнографії та етнології, занурені в міжвоєнну історію, мають яскраво виражену українську ментальність Типізація в романах «Морозів хутір», «Темнота», «Втеча від себе» У Самчука, які утворюють трилогію «Ost», ґрунтується на інших засадах і парадигмах У цих творах домінують персонажі збірні, сформовані з чужих спогадів, описів, книжної інформації, але оживлені художніми деталями, увиразнені публіцистичними узагальненнями У прозі У Самчука наявні і загальнолюдські типи мовчазного роботячого господаря землі (Матвій Довбенко, Григор Мороз), шукача правди і справедливості, селянина, що все зуміє зробити і не пропасти у світі (Волюдько Довбенко, Іван Мороз) Взаємозв'язки персонажів в одному творі чи в усій творчості митця є способом розбудови художніх типів вищого рівня, увялення про які складається у свідомості читачів, сприймається як наслідок типологічних зіставлень низки творів Вони постають не як соціологічні схеми, а як естетичні цінності, бо осягаються в індивідуалізованій формі Деякі дослідники прагнуть класифікувати Т творчості Зокрема, Л Тимофєєв називає реалістичний та романтичний (антиреалістичний) Т, Д Наливайко, Б Мейлах виокремлюють реалістичний, романтичний і класицистичний, С Пригодій ці три Т називає відповідно миметичним, ідеальним і сенсуалістичним Цікавими для літературознавчого аналізу можуть бути Т, запропоновані К-Г Юнгом (Психологические типы — СПб, 1995), окреслені на підставі чотирьох психологічних функцій мислення, почуттів, інтуїції, відчуттів Вони, у свою чергу, розмежовуються на раціональні та ірраціональні «класи», кожен з яких охоплює відповідно по дві функції Їх реалізація залежить від співвідношення інтроверсії та екстраверсії, у межах цих функцій, що зумовлює окреслення восьми типологічних груп

Типаж (франц. *typage*) — персонаж художнього твору з характерними рисами та зовнішністю, що є моделлю маляра чи фотографа, прототипом письменника Поняття поширене в театральному мистецтві, в кінематографії, стосується амплуа акторів

Типи дискурсив (грец. *typos* *відбиток, форма, взрець* і лат. *discursus* *миркування, доведення*) — основні способи вираження усної або писемної думки мовця, письменника, наратора Так, у медитативних жанрах розрізняють наративний, фінальний непрямої, фінальний прямої, або цитований, вільний прямої, або безпосередній, дискурси

Типізація (грец. *typos* *відбиток, форма, взрець*) — відображення в персонажі суттєвих ознак певної групи індивідів Т притаманна реалізму, настановою якого було відтворювати «типові характери в типових обставинах», дотримуватися правдоподібності Т стосується також змалювання певних явищ природи та суспільства, але властива не всім стилям і жанрам За спостереженням О Блецького («В майстерні художника слова», 1989), в народних казках та в героїчному епосі персонажі втілюють лише певну дню, а не характерні ознаки Це ж, на думку Д Лихачова, властиве й середньовічній літературі Т орієнтується не на кількісн, а на якісн, істотні ознаки характеру персонажів, обстоє бачення дійсності в історичному розвитку, тлумачить принципи мимези-

су як визначальні для художньої творчості, не ототожнюється з винаятковим, з істинною або законом Т нехтує, наприклад, тим, що Гамлет був принцом, а Лір — королем, акцентуючи на їх належності до високого роду Російський прозаїк І Гончаров зауважував, що божевільні Лір і Дон-Кіхот цікаві не як портрети диваків, а як «типи, тобто дзеркало, що відображає незліченні подоби — в старому і в новому, і в майбутньому людському суспільстві» Таку тенденцію спростовував Г Гессе у романі «Степовий вовк», зазначивши, що «кожне Я, навіть найвне, — це не єдність, а розмаїтий світ це маленьке зоряне небо, хаос форм, ступенів і станів, спадкоємності та можливостей»

Типізоване видавництво (грец. *typos* *відбиток, форма, взрець*) — підприємство, спеціалізоване на випуску літератури з однієї чи кількох споріднених галузей, особливого призначення Наприклад, Т є видавництво «Веселка», де друкуються книги для дітей

Типологічний метод (грец. *typos* *відбиток, форма, взрець*, *logos* *слово, вчення, methodos* *спосіб пізнання*) — висвітлення феноменів на основі їх зіставлення Т м сформувався наприкінці XVIII ст, зумовлений потребою з'ясування спільних ознак у творах різних письменників, належних до однієї стильової тенденції (напряму) або жанру Найчастіше літературознавство використовувало набутки мовознавства, починаючи з праць В фон Гумбольдта Ф де Соссюр («Курс загальної лінгвістики») розвинув фундаментальні поняття «синхронія» та «дахронія», представники Празького лінгвістичного гуртка обґрунтували термін «опозиція», поєднавши Т м зі структурним М Марузо вбачав основу Т м в ознаках, а не в історії мов, О Реформатський класифікував їх за граматичними категоріями, а не за спорідненістю А Чикобава першорядного значення надавав прийому класифікації мовних фактів та аналізу синхронічних закономірностей системи Однією з перших літературознавчих і фольклористичних гіпотез, що ґрунтувалась на Т м, вважається обстоювана представниками антропологічної школи теорія самозародження сюжетів На повільність, повторення, постійні епітети як спільні ознаки епосів багатьох слов'янських народів вказував Ф Миклошич («Зображальні засоби слов'янського епосу», 1899) О Веселовський у своїй історичній поетиці застосовував прийом синтезу відповідно до настанов міграційної школи Творчість Данте Аліґ'єрі з доробком польських поетів першої половини XIX ст порівняв З Красінський Важливим для Т м є співвідношення загального, особливого та окремого, диференційні ознаки, поєднані з системними, за якими, наприклад, відрізняється сучасний роман від лицарського У радянському літературознавстві Т м нехтували Його обстоювали під час дискусії про взаємозв'язки національних літератур (1950), про реалізм (1957) А Волков наголошує на недоречності вживання поняття «Т м» У випадку ототожнення його з типологією чи типом, притаманним ейдологі, імагологі чи характерологі, при порівнянні літературних творів (принцип історизму) Т м зводиться до класифікації чи системного зіставлення художніх явищ, тому його недоцільно застосовувати при дослідженні внутрішніх особливостей літературного процесу Він продуктивний у висвітленні об'єктивної подібності письменників, різних стилів бароко й неobarоко, «Слово о полку Ігоревім» та «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі, твор-

чість представників «Озерної школи» і Харківської школи романтиків Зіставлення може бути синхронічним (поєми «Галллей» Є Плужника та «Порожні люди» Т С Елота, написані в 1925), напівсинхронічними (творчість Нью-Йоркської групи та Київської школи), асинхронічними («Енеїда» Вергілія та І Котляревського) Т м ефективно застосовують при вивченні стилевих тенденцій, напрямів (наприклад, Н Конрад довів наявність у багатьох східних літературах ренесансу, відповідного італійському Відродженню) та жанрів (О Чичерін обґрунтував концепцію роману-епопеї, зіставивши російську, англійську і французьку прозу)

Типологічні зв'язки (грец *typos відбиток, форма, взрець і logos слово, вчення*) — об'єктивні зв'язки між літературними явищами, що визначаються спорідненими або аналогічними умовами художньої та суспільної дійсності певного історичного періоду При цьому беруться до уваги впливи та зустрічні течії, складні зв'язки між інваріантом та варіантами, які відзначають як на історико-типологічному, так і на індивідуально-характерному рівнях Ідеться про конкретно-історичні, спіралеподібні, аналогічні Т з, які були об'єктом дослідження порівняльно-історичних, компаративістських напрямків наук про літературу (Т Бенфей, О Веселовський, В Міллер, А Скафтімов, М Конрад та ін), а також формальної школи (В Жирмунський, В Пропп), структуралізму, аналітичної психології Інші дослідники (А Волков) вважають, що термін «Т з» некоректний Вживається у традиційному літературознавстві, тому що зв'язки бувають каузальні, логічні, контактні несинхронічні та синхронічні, але не типологічні, тому доцільніше вживати поняття «самозародження сюжетів» (Е Ленг), «зустрічні течії» (О Веселовський), «типологічні сходження» (В Жирмунський), «подібності»

Типологія (грец *typos відбиток, форма, взрець і logos слово, вчення*) — універсальне зіставлення, впорядкування, класифікація літературних, генетично взаємопов'язаних феноменів за відповідними диференційними ознаками, що встановлюються на підставі тотожності, аналогій Т є закономірною, зумовленою низкою чинників, передбачає абстрагування від індивідуальних особливостей, важливих у мистецтві, де цнується оригінальність твору Спільні ознаки різних творів, специфіка художнього мислення, реалізована в тексті, підлягають узагальненню, класифікації Поняття «Т» поширене передусім на жанрові структури, стилеві характеристики, системи сюжетів, мотивів, образів, зображально-виражальних засобів, на літературні стилі, школи, періоди, методи, типи творчості, естетичну свідомість Висвітлювані при цьому відношення не обмежуються часовими, територіальними аспектами, визначаються подібністю та відмінністю історичного розвитку національних письменств, особливостями міжлітературних зв'язків, впливів і зустрічних хвиль Так, бароко виникло в іспанській, італійській, німецькій, англійській, польській, українській та ін літературах в різний час, за відмінних умов, кожен його вияв має свої особливості, водночас їх об'єднують спільні стилеві ознаки культивізму, концептизму, метафізичної поезії, маринізму, поєднання протилежностей, контрастів, земного й небесного, застосування метафори, езотеричних символів та алегорій Проблеми Т вивчав П Филипівич,

досліджуючи особливості художнього мислення Т Шевченка й Дж Г Байрона, Лесі Українки та Г Гауптмана, М Коцюбинського і Г де Мопассана, Ольги Кобилянської та Ф Ніцше, І Франка і Ю Словацького та ін Проблемою Т української та грузинської літератур займається О Мушкудан, української й польської — Р Радищевський, Оксана Веретюк, української та сербської — П Рудяков української й англійської — С Пригодій, української та перської — Тетяна Маленька та ін

Типологія фабул (грец *typos відбиток, форма, взрець, logos слово, вчення, лат fabula байка, розповідь, переказ*) — систематизація типів фабул відповідно до їх спільних ознак Виокремлюють ейфоричну, дисфоричну, або фатальну, зовнішню, внутрішню, просту, складну, епічну, драматичну, трагічну фабулу тощо У наратології використовується модель Р С Крейна, що передбачає фабулу дії, персонажа та думки Н Фрідман пропонує детальнішу класифікацію, пов'язану із з'ясуванням, зазнав протагоніст успіху або невдачі, чи він відповідальний за свої дії, наскільки він привабливий Цей комплекс чинників впливає на реципієнта, а фабула дії розвивається у патетичну, трагічну, каральну, сентиментальну тощо Фабула характеру має рівні подорослішання, реформування, випробування, дегенерування Фабула думки стосується освіти, відвертості, вчинків, втрати людяності, літературних героїв

Типометр (грец *typos відбиток, форма, взрець і metreō міряю*) — інструмент для контрольної перевірки шрифтів, лінійка для підрахунку рядків у наборі, визначення розмірів кліше, що має поділки, які відповідають типу шрифту, а також сантиметрам і міліметрам

Тирада (франц *tirade, від ital tirare тягти*) — довга фраза, пафосно виголошений монолог У французькому віршуванні — строфа, у якій усі рядки пов'язані одним асонансом, пізніше — моноримою В українських думках Т означає мовні періоди обсягом від двох до восьми рядків, об'єднані римою Трапляється вона і в сучасній поезії, набуваючи вигляду довгої віртуозної фрази

Прийти І, свіши на ослони,
дивитись мовчки у вікно,
як сутнь випила долони
і криє сирим полотном
миських дахів нерівний профіль,
габу вихлястих хідників,
щоб все це викувать у строфи,
в химерні лінії рядків
і, надславши до редакції
той витвір нервів і речей,
чекать на біль нових реакцій,
на біль недоспаних ночей (Д Фальківський)

Здебільшого Т у вторах вживається на позначення надлишкової пафосності мовлення персонажа (фрагменти міркувань Малахія Стаканчика про утопічну «голубую даль» у драмі «Народний Малахій» М Кулшца) Надуживання Т характерне для сучасної постмодерністської прози (Є Пашковський, В Медвідь, Оксана Забужко та ін)

Тираж (франц *tirage, від tirer тягнути*) — кількість примірників видання Виокремлюють загальний, наприклад упродовж року, та разовий, ви-

друкуваний під окремим числом або датою Т періодичних видань залежить від передплатної кампанії

Тиражування (франц. *tirage*, від *tirer* *тягнути*) — випуск певної кількості примірників видання друкованим способом

«Тисяча й одна ніч» (араб. *Альф лайла ва лайла*) — пам'ятка середньовічної арабської писемності, збірник казок Походження творів остаточно не з'ясоване В основу пам'ятки було покладено переклад (IX ст) «Тисячі казок» («Хезер ефсане»), написаних мовою пехлеві (оригінал втрачений), очевидно, перекладених з індійських джерел, про що свідчать твори «Золоті поля» Масуди та «Книга каталогу» Мухамеда Ібн Ісхака У Багдаді була популярна книга «Тисяча ночей» Із цих двох збірників, у яких мстилися чарівні казки, казки про тварин, розповіді про побожних людей, об'єднані за допомогою прийому обрамлення, було сформовано один збірник, який у XII—XVII ст набув назви «Т й о н» Пізніше до збірника увійшли казки новелістичного характеру на зразок циклу про ідеального халіфа Гаруна ар-Рашида, анекдоти, бедуїнські перекази, арабські лицарські романи («Омар ібн ар-Нуман», «Аджіб і Гаріб»), циклічна пригодницька «Повість про Синдбада-мореплавця», мотиви роману про Александра Македонського, єгипетські міські новели Прозові наративи у збірнику перемежуються віршовими фрагментами Більшість текстів, кількість яких сягає 300, датована XVII—XIX ст, хоч окремі з'явилися у XV ст, а найдавніший фрагмент (IX ст) віднайшов і видав (1949) Н Аббот Очевидно, кодифікацію здійснив один анонімний укладач Сюжетним обрамленням арабського походження є повість про халіфа Шагріяра, розгнаного зрадою дружини, яку зночі мали замінювати наложниці, страчувані вранці Коли настала черга дочки його візира Шахразади (Шехерезади), вона, прагнучи уникнути покарання, почала розповідати цареві казку, обриваючи її кожного свитанку на цкавому кульмінаційному моменті Заінтригований Шагріяр відкладав її страту, а згодом помилював смливицю й одружився з нею Казкам пам'ятки притаманна глибина народної мудрості, тонкий гумор, дотепність, ознаки міхової культури, які намагався усунути перший видавець араб-єзуїт Сальхані (XIX ст) Збірник позначився на художній літературі Так, інтертекстуальний зріз дастану «Сайфумулук» узбецького поета Маджлісі (кінець XV — перша половина XVI ст) вказує на цей збірник, що, ймовірно, вплинув на «Декамерон» Дж Боккаччо, зокрема щодо використання прийому обрамлення Звертаючись до традиції пам'ятки, єгипетський драматург Тауфік аль-Хакім написав символістську п'єсу «Шахразада» (1934), прозаїк Абдель Монейм Абдель Кадар — книгу «Казки Шехерезади після 1001 ночі» (1993) Європейський читач ознайомився зі збірником за неповним впливним французьким перекладом (1704—17), здійсненим А Галланом Пізніше з'явилися російські переклади О Філатова (1763—64), Ю Доппельмайєра (1889—90), М Сальє за редакцією академіка І Крачковського (1929—38), данський — Х Расмуссена (1824), англійський — В Лейна (1839—41), Р Бертон (1885—88), Дж Пейна (1882—84), український — В Кубляка, Й Фіцовського (1959), хоча раніше у Львові (1912—13) було надруковане чотиритомне видання пам'ятки у перекладі на українську мову Казки араб-

ської пам'ятки стимулювали розвиток філоорієнтализму, вплинули на фольклор та письменство різних народів, зумовили появу переробок та адаптацій, зокрема у творох французького письменника Ж Мандрюса, І Франка («Абу-Касимові капці», 1895. «Коваль Басім», 1900), польського поета І Лесьмяна («Перекази із Сезаму», 1913, «Пригоди Синдбада-мореплавця», 1915), чеського прозаїка К Беднаржа («Арабські казки з “1001 ночі”», 1942), стали основою симфонічної сюїти «Антар» (1868) М Римського-Корсакова, кінострічок «Багдадський злодій» (1924) американського кінорежисера А Гріффіта й англійського О Корди, «Друга подорож Синдбада» і «Сьома подорож Синдбада» (1958, США), «Чарівна лампа Алладина» (1967, СРСР) тощо Поширювалися стилізації казок стаття «Тисяча й одна обдурювання» Ч Діккенса, збірка пригодницьких новел «Нові арабські ночі» (1882) Р Л Стівенсона, збірка «Казка 672 ночі та інші оповідання» (1905) Г фон Гофманстала, цикл сатиричних новел «1001 день, або Нова Шехерезада» (1929) І Льфа та Є Петрова Під впливом арабських казок творили К Гоцці («Дзеім, цар джіннів, або Вірна раба», 1765), К-М Вьланд («Джиністан», 1786—89), В Гауф («Альманах казок», 1826—28, перекладений у 1911—13 О Олесем на українську мову), В Ірвінг (збірка «Альгамбра», 1829), Ф Енсті («Мідяний глек», 1900), Л Лагін («Старий Хоттабич», 1938), Р Шеклі («Царська воля», 1953) та ін Вивчали арабську пам'ятку А Зотенберг (Франція), Д Б Макдональд (Англія), Е Літман (Німеччина), А Гельбер (Австрія), С Б Цишевський (Польща), Ю Крачковський (Росія), А Кримський (Україна)

Титри (франц. *titre*; *титул*, заголовок, від *lat titulus* *напис*) — написи на стрічці кіно-, телефільмів, що містять різні пояснення до зображень Т були поширені зазвичай у німому кіно (субтитри), де передавали зміст діалогів, повідомляли про певні події У сучасному звуковому кінематографі Т застосовують на початку або наприкінці стрічки У них подають заголовки твору, перелік колективу авторів, акторів, назву студії У багатосерійних фільмах вживаються також проміжні Т

Титул (*lat titulus* *напис*) — назва книги, збірника, альманаху, будь-якого неперіодичного та періодичного видання або його частини У книгодрукуванні так називають першу вихідну сторінку видання із заголовком, прізвищем автора, назвою видавництва, роком та місцем видання Зазвичай Т виконує інформативну та ідейно-естетичну функції В історії українського книгодрукування його вперше застосували Іван Федорович («Читанка», 1578) та друкарі Острозької бібліоти

Титульний редактор (*lat titulus* *напис і redactus* *упорядкований*) — спеціальний редактор, ім'я та прізвище якого вміщені на титульній сторінці видання

Титульний шрифт — див **Заголовний шрифт**.

Ти-форма — форма оповіді від другої особи, яку вживають при зверненні до протагоніста Вона може стосуватися Я наратора, іншого персонажа у гомодієгетичному просторі чи називати особу в гетеродієгетичному наративі

«Тіха лірика» — умовна назва ліричного струменя в українській літературі 70-х — початку 80-х ХХ ст., що мав переважно стримане натурфлософ-

ське спрямування, характеризувався увагою до онтологічних проблем існування людини, заперечував настанови «соцреалізму», намагалися не конфліктувати з ним. Її представники В. Затулівітер, П. Мовчан, В. Базилевський, А. Кичинський, Наталка Білоцерківець, В. Осадчий, Людмила Таран та ін. прагнули забезпечити «слово духовністю ліричного героя (М. Ільницький), повернути йому первісне незатерте значення. Особливо в «Т. л.» є творчість Л. Талалая (збірки «Журавлиний леміш», «Осінні гнізда», «Допки твій час», «Глибокий сад», «Наодинці зі світом», «Луна озвалася на ім'я», «Крилом до землі», «Потік живої води» тощо), схильного до автологічного письма, помірною використання тропів, гармонійної рефлексії.

Тілесність — неklasичне поняття, яке усуває трактування суб'єкта як трансцендентального, вводить у науковий обіг поняття сексуальності, афекту, перверзії, смерті тощо. На протигагу класици, що надавала першорядного значення духу, постмодернізм з властивим йому переосмисленням досвіду Ф. Ніцше, С. К'єркегора, Ф. Кафки та ін. і загальною сексуалізацією теоретичної та естетичної думки акцентує на фіксованій через жест «тілесній мові» і театрі жорстокості. При цьому відповідно до виконуваної ролі (А. Жаррі) «актор мусить спеціально створити собі тіло». З погляду семіології театру, тіло актора не має іншої форми, крім знакової, коли об'єкт бажання вислизає, з'являється і зникає (Анна Юберсфельд), усуваючи відмінність внутрішнього та зовнішнього. Т. постає ізоморфною, називається «конфігурацією тіла, що пише», сприймається як текст, що є джерелом насолоди, «утвореним винятково еротичними функціями» (Р. Барт). Вживаються також поняття «лібідозне соціальне тіло» як вираження Т. праматері-природи (Ж. Дельоз та Ф. Гваттари), «феноменологічне тіло» як різновид буття третього роду (М. Мерло-Понті), «текстуальне тіло» як фігура, анаграма «нашого еротичного тіла» (Р. Барт) тощо. Застосування Т. зумовило «розчинення» автономності суб'єкта в чуттєвих потоках, виявлення в них афектів, патологічних проявів, спалахів сексуальності, на чому наголошував у ранніх роботах М. Фуко, розвинувши свою позицію в першому томі «Історії сексуальності» (1976). Дослідник вважав, що сексуальність перетворилася на факт свідомості наприкінці XVIII ст., а секс у XIX ст. спростовував традиційне уявлення про плоть, «гріховні помисли», які трактував як чинник історичного становлення людини.

Тіло — термін традиційного естетичного, соціогуманітарного знання, який позначає тілесність (внутрішній план), наділену функціями ментальності (зовнішній план). У міфах та епосі йшлося про співмірність даних людині богами різних частин Т., що відображали плоть світу. Міфічна модель світобудови передбачала різні Т. богів, але не індивідів. Т. не могло бути тлумачене як іманентне, уявлялося як трансцендентальне, «чисте», що відповідало настановам пізніших інтелектуальних систем. На думку Декарта, суб'єкт мислення є принципово безтілесним. Монада Г.-В. Лейбніца існувала поза тілом, «у сфері того, що їй належало, була слідом того, що їй не належало, чужого їй». Такі міркування зумовили розвиток концепції іншого, різних метафізичних краєвидів. Так, Е. Гуссерль тлумачив чуже як інше-Я, ввів поняття подвійного схоплювання, коли одне і те саме тактиль-

не відчуття, сприйняте за зовнішній об'єкт та за Т.-об'єкт, відмежовувалося від Т.-суб'єкта. Т. може бути центром трансформації дій, порогом, коли враження реалізуються, або коли, за А. Бергсоном, спостерігається «актуальний стан зога здійснення-становлення», окреслюється межа між минулим і майбутнім, де кожна мить асоційована з поперечним перерізом всевітнього буття. Т. завичай тлумачать як фізичне, своєрідну перешкоду для світла, що відбиває його, прагне стати ідеальною поверхнею, світовим потоком. Якщо воно втрачає чуттєве значення, то перестає бути собою. Т. трактується і як головний компонент процесів спілкування, коли, наприклад, прагнення читати вказує на потяг до асоційованого з плоттю тексту, на можливість бути *іншим* (Е. Гуссерль, Р. Барт), на вибір тексту поза антропоморфним образом автора, на чому акцентує постмодернізм. Важливі моменти осмислення проблеми Т. постмодерністи розв'язують також у площині «бути» і «мати» (володіти). Володіючи власним Т. кожної миті, індивід здатен включити його в структуру *іншого*, задану горизонтом бажань, що не перешкоджає цьому індивіду користуватися своїм Т., речами, світом, ставати Ти, в яке Я не трансформується, домагаючись лише свого панування над власним зовнішнім образом. Якщо один із компонентів комунікативного поля деструктивний, то зв'язок між ними розпадається, призводить до поглинання суб'єкта *іншим*, до перетворення його на об'єкт чужих інтересів. Водночас Я, спілкуючись із Ти, здатне перетворитися на над-суб'єкт або над-об'єкт. Семантичні проєкції комунікативного поля розбудовуються згідно з логікою «всесвіту роману», коли Т. читача забезпечується новими психофізіологічними та смисловими автоматизмами для декодування тексту, що лімить низку важких для нього табу, визнаних у межах певної історичної культури. Нерозуміння тексту вказує не лише на непорозуміння між автором та читачем, а й на проблему Т., коли реципієнт не може проникнути в новий простір. На думку В. Подороги, входить у психоміетричний континуум означає «бути завжди на порозі», що особливо актуалізується в післяпороговому стані Т. без органів сновидіння, епілептичного, екстатичного типу. Поняття вживається і в аналітичній психології, вказуючи на матеріальну субстанцію індивіда, в якій відображені його психічні інтенції, концентруються деякі аспекти тіні, втворюється основа для індивідуальності та архетипів.

Тіло без органів (*англ. body without organs*) — концепція інтенсивного тіла (на відміну від екстенсивного, біологічного), іманентна творча здатність децентрованої семантичної тілесності, має типологічні аналоги в методології деконструктивізму та шизоаналізу. Поняття постмодернізму, яке вперше застосував А. Арто («Тіло є тіло, воно одне, воно не потребує органів»), хоч його основи закладені в монадології Г.-В. Лейбніца, в Абсолютній ідеї Г.-В.-Ф. Гегеля, у «Генеалогії моралі» Ф. Ніцше, у трактуванні жесту як «життєвого пориву» А. Бергсона. Нині теоретичні основи Т. б. о. розробили Ж. Дельоз та Ф. Гваттари, заперечуючи традиційне розуміння функції органів: «Чому б нам не ходити на голові, не співати червону порожниною, не бачити шкірою, не дихати животом?». На їхню думку, тіло, перенаситившись своїми органами, неминуче позбудеться їх, що засвідчує простір ризоми, де вони існують лише як тимчасові,

перехідні складники Дослідники апелювали до світосприйняття шизофреніків, які ототожнюють частини свого тіла з доволішними предметами Ж Дельоз та Ф Гваттари протиставили ім термін А Арто, який передбачає те, що всі складники немовби перебувають у застиглому вигляді («очі заплющені, ніздрі стиснуті» тощо), інтенсивність зводиться до нуля Семантична фігура органу у плинній системі тілесності асоціюється із плато Організм поступається порожньому тілу, тобто тілу, відкритому для варіативного самоконфігурування, яке співвідносне з порожнім знаком постмодерністської текстології чи трансгресивним тілом в інтерпретації Ж Батая Т б о видається стерильним, безформним, неструктурованим, непородженим, непродуктивним, невживаним, відкритим, нефінальним, безмежним, аморфним, децентрованим, сприймається за «інтенсивну зародкову плазму», творчу і завжди сучасну інволюцію, синергетичну систему Кожен момент конфігурації зумовлений несистематизованим розподілом органів, специфічно плюралізуючи «картографією тіла», де довжина визначається як процесуальність тілесного буття, а ширина — як спільність афектів, що призводять до кульмінації інтенсивності, галюцинації чуттів та мarenь, які відзначив ще З Фройд Концепція Т б о пов'язана з теорією бажання, політичною (уподібнення економіки та лбдо, відповідники влади архаїчної землі та сучасного деспотизму тощо), антипсихологічною (марення пов'язується з олюдненням доклялам), етичною (як користати шизофренію, не ставши залежним від неї) теоріями Сучасна методологія Т б о виправдана при постмодерністському аналізі творів маркиза де Сада, Лотреамона, С Маларме, Дж Джейса, Ф Кафки та ін

Тимаріон — анонімний візантійський сатиричний діалог, пам'ятка світської прози XII ст доби елліністського відродження, в якій ідеться про мандрі Тимаріона в іронічно змальоване потойбіччя Там опинився простолод, язичницькі і християнські можновладці, риторичні, медичні, яким ніби невідомі страждання У творі висміювалося вчення філософа-раціоналіста Іоанна Італа Ймовірно автором пам'ятки є палацовий лікар та поет Каллікл Твір наслідував жанрові особливості діалогів Лукіана, містив цитування художньої спадщини Гомера, Гесіода, Евріпіда

Тінь (нім. *Schatten*, англ. *shadow*) — сукупність низьких бажань, грубих потягів, що є прихованими або несвідомими і конфліктують із свідомістю людини Аспекти Т часто відображаються у сновидіннях Властивості своєї Т людина схильна переносити на іншого індивіда Т є складною моральною проблемою, яку і носій усвідомлює За К-Г Юнгом, визнання людиною своєї Т започатковує її самопзнання

Тіртєйська поезія — поезія, що закликає до захисту рідного краю від ворожої агресії, названа за іменем давньогрецького поета Тіртея (VII ст до н е)

Тіркурал («Священні двовірші») — класична пам'ятка тамільського письменства, автором якої миг бути Тіруваллувар (IV—V ст) Складається з 1330 римованих двовіршів (куралів), що містяться у трьох книгах «Про чесноти», «Про політику», «Про любов» Такий поділ відповідає трьом цілям людського життя — дгармі, артгі, камі У творі помітні інтертекстуальні сліди буддизму, джайнізму, очевидно, й

християнства Вперше пам'ятку переклав латиною мсіонер К Бескі

Тло, або **Фон** (нім. *Hintergrund*, англ. *background*, франц. *fond*, польсь. *tło*, рос. *фон*), — у фабульному творі — історичне, суспільно-політичне, географічне, етнографічне середовище, на фоні якого відбуваються певні події

Тлумачення — див **Інтерпретація**.

Тлумачний словник — словник, у якому пояснено значення слів, їх лексичні, граматичні, стилістичні особливості, подані типові словосполучення та фразеологічні звороти Т с бувають нормативними й ненормативними, містять довідкові матеріали з культури літературної мови, наприклад чотиритомний «Словарь української мови» Б Гринченка, одинадцятитомний «Словник української мови» (1970—80), «Великий зведений тлумачний словник сучасної української мови» (2001) Т с започаткований у фразеології та пареміології «Старосветский бандуриста» (1860) М Закревського, тритомні «Галицько-руські народні приповідки» (1901—10) І Франка

Товариство — об'єднання осіб, що мають спільні ідейні інтереси, прагнуть до продуктивного обміну досвідом та розвитку здібностей Переважно Т створюють міфці Т може не мати естетичної програми (Кирило-Мефодіївське товариство) В Україні існували також «Товариство для розвою руської штуки» (Львів, 1898—1914), що об'єднувало галицьких художників й архітекторів (Ю Панкевич, І Трущ, А Пилиховський, В Нагриний), «Товариство імені Т Г Шевченка для допомоги нужденним уродженцям Південної Росії, які вчать у вищих навчальних закладах С-Петербурга» (1898—1917), засноване М Микешиним, Д Менделєєвим, М Чайковським, О Лебедевим, Є Тимченком, Д Мордовцем та ін, «Товариство прихильників української літератури, науки і штуки» (1904—14), до якого входили І Франко, І Трущ, В Гнатюк, М Лисенко, М Аркас, Ф Красицький, М Бойчук та ін Функціонували також Драматичне товариство імені І Котляревського (Львів, 1898—1910), яке збирало кошти на підтримку театру «Руська бесіда», «Товариство українських артистів під орудою І О Мар'яненка та за участю М К Заньковецької та П К Саксаганського» (1915—16), Товариство «Національний театр» (Київ, 1917), створене на основі Театру М Садовського, театральної студії Леся Курбаса, Музично-драматичної школи М Лисенка, Товариство сучасних архітекторів України (ТСАУ, Харків, 1928—32), що обстоювало позиції конструктивізму та почасті необароко, Українське театральне товариство (УТТ, Київ, з 1944) Існують також етнічні Т, наприклад засноване в 1929 «Товариство карпато-руських канадців», переважно лемків, культурницькі, зокрема Українське товариство дружби й культурного зв'язку з зарубіжними країнами (УТДКЗ, Харків, 1926), Товариство «Україна» (Київ, з 1960), Товариство культурних зв'язків з українцями за кордоном, Товариство охорони пам'яток історії та культури (Київ, з 1966)

Товариш — літературно-художній, науковий журнал (Л, 1888), що виходив за фактичного редакцією І Франка, формальною — С Козловського за сприяння М Павлика, В Будзиновського «Т» друкували зусиллями української студентської молоді, яка прагнула, «не зходячи ani на хвилю з ґрунту народно-го русько-українського», застосовувати у своїй твор-

чості наукові та літературні європейські методи. У першому числі з'явилось оповідання «Домашній промисел» І. Франка, його переклад (під псевдонімом Мирон) двох епіграм К. Гавлічка-Боровського, єврейської народної поезії, стаття «Наша публіка», а також вірші «На Україні» Гетьманця (псевдонім М. Старицького), «На самоті» О. Маковея, гострі науково-публіцистичні статті «Науковий метод в етнографії» (аналіз «Етнографії Слов'янщини» О. Стодольського, псевдонім О. Кониського), «Сміх і горе» М. Драгоманова, «Русини в Америці» М. Павлика тощо. У журналі вмістили низку рецензій на нові видання (розгляд Наталею Кобринською твору «Родина Бухольців» Ю. Стенде), оцінку В. Будзиновського економічної праці російського вченого М. Каблукова, огляд «Рух науковий в студентських товариствах львівських» І. К. (криптонім І. Колесси). Були також надруковані листи Т. Шевченка до М. Герцена, Ю. Федьковича — до Д. Тяничкевича тощо. Видання обстоювало принципи реалізму і народності в літературі, ідеї позитивізму в науці. Наступні номери не з'явилися через брак коштів, незгоду між членами редколегії. Зберігся щоденник О. Маковея, в якому багато місця відведено історії підготовки журналу до друку.

Тогата (лат. *toga*, від *tegere*: покривати) — різновид давньоримської комедії, відомий з II ст. до н. е. Немає жодного тексту Т., збереженого повністю. Відомі лише 70 назв та кількості незначних фрагментів, хоч авторами творів були Тітій, Тіт Квінцій Атта, Луцій Афраній. Віршовий розмір Т. важко встановити за вціленими уривками. На відміну від орієнтованої на новоаттичну комедію римської палліати Т. зосереджена на зображенні побутових та родинних проблем міських жителів (ткачів, пекарів, шевців та ін.), спритний раб та парасит змальовані лише у п'єсах Луція Афранія. Т. занепадала в середині I ст. до н. е., поступившись ателлані, хоча за правління Нерона з'являється Т. «Пожежею» Луція Афранія. У пізніших авторів такі твори ототожнювали із претекстою, були родовими щодо драм на римську тематику, розмежовувалися на комедію-табєрнарію, трагедію-претексту.

Тожсамість — див.: Самтбжність.

Толгау — безсюжетний філософсько-медитативний вірш у казахській поезії, притаманний доробку Ахан-сері, Абая Кунанбаєва та ін.

Тон (грец. *tonos*: натяг, напруження), або **Музичний наголос**, — висота звука, його акустична якість, що визначається частотою ритмічних коливань напружених голосових зв'язок. Чим більше коливань припадає на одиницю часу, тим вищий тон звука. Т. мовленнєвих характеристик звука перебуває в межах 60—450 Гц. Висота основного Т. голосного у складі істотна для розуміння мовлення, а її зміна позначається на зміні значення слова. Високотональними звуками в українській мові вважаються *і, е, и*, низькотональними — *у, о, а*. Т. виражає різні емоційні відтінки настрою мовця, його ставлення до предмета мовлення. У мовах з музичним складонаголосом (китайська, в'єтнамська, японська) Т. виконує смислорозрізнавальну функцію. У художній літературі Т. при декламуваних творів надає їм естетичного та мовностилістичного відтінку, формує ідейно-оцінний, емоційний підтекст. У наратології Т. називають відношення наратора до наратора чи зображуваних подій, яке імпліцитно

або експліцитно передане оповіддю і виконує функцію дистанції. Це поняття запозичене з музики, де вказує на звук, що має точно визначену висоту, на інтервал 1/6 октави, на ступінь ладу, на звук акорда тощо. У мalarстві Т. є однією з основних характеристик кольору, визначає його відтінок щодо основного у спектрі.

Тонада (ісп. *tonada*: пісня, наспів) — загальна назва народних пісень в Іспанії та Латинській Америці.

Тонадилья (ісп. *tonadilla*, букв.: пісенка) — жанр іспанського театрального мистецтва, що розвинувся з пісенно-танцювального вступу, яким розпочиналася комедійна вистава.

Тональність (грец. *tonos*: натяг, напруження) — головний стійкий звук ладу (перший ступінь гама), з яким співвіднесені інші звуки. Термін запозичений літературознавством з музики. Часто вживається з означенням «емоційна». Т. відповідає ліричному, драматичному, епічному, патетичному переживанню. У поезії Т. найближча до музики, буває мажорною чи мінорною, оптимістичною, життєрадісною чи журливою, елегією, може впливати на жанрову специфіку. Так, сатирична Т. позначається на віршовій сатурні або сатиричній комедії. Поширена іронічна, гротескна Т.:

Ще стоїть Україна! Не вмерла вона

І вмирати не має охоти.

Кожна піч українська — фортеця міцна,

Там на чатах лежать патріоти (В. Самійленко).

Тонічна система віршування (грец. *tonos*: натяг, напруження, *systema*: утворення, лат. *versus*: поворот, повтор), або **Тоніка**, — система квалітативного віршування, ритмічності якої ґрунтується не на поділі на стопи, а на сумірності віршових рядків із дотриманням певної кількості наголосів (чергування ненаголошених та наголошених складів) у кожному віршовому рядку (ізотонізм), а також на їх варіативній впорядкованій і невпорядкованій рівномірності. При цьому міжкітві інтервали (ненаголошені та напівнаголошені слова), систематизовані більшою чи меншою мірою, виконують лише допоміжну й варіативну роль у витворенні тонічного розміру. Кількість акцентів визначає розмір віршового рядка: він може бути дво-, тринаголошеним і т. д. Найпоширеніші три- і чотиринаголошені рядки. У пісенній, уснопетичній тоніці враховують і суто музичні наголоси. Такі розміри притаманні мовам із рухливим акцентом (німецька, англійська тощо), що має фонологічне значення. Т. с. в. характерна і для російського пісенного фольклору, антитетичного силабо-тонічної системи віршування, розбудованій на правильному врегульованому чергуванні сильних та слабких складів. Для окреслення віршових рядків використовують алітерації та рими, хоч тонічний вірш може вживатися без рим, зберігаючи рівнонаголошеність версів. В основу тоніки покладена частка (рос. доля), що може мати неоднакову кількість складів. Т. с. в. поширена у європейському («Беовульф», «Едда», «Пісня про Гільденбранда», лірика мінезингерів та періоду «Бурі і натиску»), лірична поема («Кристалель» С. Колріджа тощо) та східному віршуванні («Манас») у вигляді алітераційного вірша без обмежень. Найдавнішими зразками творів з Т. с. в., на думку І. Качуровського («Нарис компаративної метрики», 1985), є сатурнівські вірші давньоримських поетів Еннія та Невія, епос про Гіль-

гамеша Термін вказує на зв'язок із музикою, де він означає головний стійкий звук ладу (перший ступінь гамми), з яким співвіднесені інші звуки (тональність) У російське віршознавство поняття запровадили В Тредаковський та М Ломоносов на позначення практики метро-тончного віршування загалом (на початку 20-х ХХ ст таку позицію поділяв академік В Перетц), яке пізніше стали називати тонічним, закріпивши за ним специфіку дольника, тактовика, акцентного вірша Акцентний вірш, який виокремлювали також В Брюсов, В Жирмунський, відрізняється від дольника й тактовика своєю дисметричністю, бо притаманний йому складовий обсяг міжжиткових інтервалів залишається невизначеним М Гаспаров визначає чотири етапи переходу від силабо-тонки до власне тонічного віршування силабо-тонічний віршовий рядок із постійним обсягом міжжиткових інтервалів (у ямбі та хорі — один склад, у трискладових розмірах — два склади), дольник, паузник, у яких обсяг міжжиткових інтервалів може мати один-два склади що наявні у наступному («блоківський») та говірному («ахматовський») віршах, тактовик, у якому міжжиткові інтервали сформовані одним, двома або трьома складами, акцентний вірш, або виразно тонічний вірш, — обсяг міжжиткових інтервалів у ньому не обмежений і на слух не сприймається Німецькі віршознавці віднаходять у своїй поезії перехід від квантитативної метричної системи (шванки, сатири) до акцентної, що розвинулася під впливом античного віршування Тоніка починається «за порогом тактовика» і вимірюється вже «не кількістю стоп (1, відповідно, кількістю сильних місць, іктів), а кількістю слів (1, відповідно, наголосів)», на чому наголошував М Гаспаров («Русские стихи 1890—1925 годов в комментариях», 1993) Він виокремив найбільш форми тоніки з довольною кількістю ненаголошених складів (від одного до восьми) з найпоширенішими три- та чотиринаголошеними версами, їх чергуванням За припущенням А Ткаченка, такий прийом фіксування віршової форми зумовлює нехтування індивідуальними особливостями поетичного твору, зокрема нав'язаними певною мелодією, залежними від манери декламування, емоційних наголосів, схожих на мелодійні акценти в пісенній тонці Прихильники музичної та декламаційної концепції тонічного віршування шукали інші критерії його ідентифікації, зокрема графічні (В Маяковский), тактометричні (О Квятковский), пісенні Дослідники ритміки фольклорної пісні найменшою одиницею тонічного віршування називають «півстих» (О Потебня, Ц Нейман, П Бажанський), або «музикальну стопу» (І Франко, О Востоков) Перший термін більше акцентує на словесному компоненті пісні, другий — на мелодійному Вживається ще поняття «кольно» Теоретик і практик тактовика І Сельвінський стверджував, що доречно вести мову про тактову систему віршування, де текст не скандується, а диригується, як у музиці на 4/4, 3/4, 6/4 і т д Т с в вільно вбирає в себе і класичні розміри силабо-тонки, і паузники, й акцентні вірші Прихильники різних поглядів на природу Т с в виокремлюють однакові ознаки, які для неї характерні, — інтонаційну розкутість, відсутність регламентованого закріплення наголосів на певних місцях, підпорядкованість мовній, фразовій, словесній ритмомелодії з одночасним вокальним протягуванням або стисненням слів за рахунок їх на-

голошеності, ненаголошеності, напівнаголошування та двонаголошування, врахування принципів ізотонізму й ізохронізму, яких не дотримуються у речитативному та говірному уснопоетичному віршуванні Ритмічне значення акцентів у версах різне, особливе значення має прикінцевий наголос, підтримуваний паузою та клаузулою Використання рими розкриває в тонічному вірші значні ритмотвірні можливості, що позначаються на його графічному зображенні у вигляді сходинок чи драбинки, посилюють роль енкамбеманів, увиразнюють звукову організацію поетичного мовлення Значний інтерес до Т с в з'явився у романтиків, які під впливом народного віршування шукали некласичні віршові форми, у «проклятих поетів», модерністів та авангардистів ХХ ст Українсько-му фольклору та поезії тоніка менш властива, теоретичне її осмислення ще не достатнє У наближенні до цих фольклорних взірців чи їх імітації сучасне українське віршування застосовує моделі тоніки, здебільшого поєднуючи її з тактовиком та його різновидом — паузником Наталія Костенко при аналізі вірша Т Шевченка виявила два його різновиди (говірний та речитативний), простежила джерела його формування з народної пісні та нерівноскладової думи, переважно силабічних за будовою Отже, літературний варіант набував вигляду силабічного акцентного вірша Особливу роль у поширенні тоніки в українській поезії відіграли П Тичина, у доробку якого трапляються логаети з упорядкованими акцентами та складами, М Семенко, В Еллан (Блакитний), М Бажан, І Полтава, І Багрянний, А Малишко, Д Павличко, В Симоненко, І Драч та ін Ненаголошеність більше ніж чотирьох складів в українській просодії менш частотна, ніж у російській, частіше вживається чергування рядків із трьома-чотирма акцентами, зумовлене говірними, речитативними інтонаціями та зворотами, поєднаними з аритмічною мелодією фрази

Ніч а човен — як срібний птах
(Що слова, коли серце повне!)
не спливе, не лети по сьайних світах,
Мій малий, ненадійний човне,
І над нами, й під нами горять світи
І внизу, і вгорі глибини
О, який же прекрасний ти,
Світе єдиний! (Є Плужник)

У таких віршах виразно відчувається розмовна інтонація, яка не дає читцеві змоги ставити «зайвих» наголосів, хоча вони можливі Схожі тенденції помітні й у вірші «Київ з очима сонця і місяця» І Драча, де наявні чотири сильні наголоси При читанні ненаголошені слова пришвидшено «пробігаються», а наголошені — розтягуються

Києве мій, диво моє з очима сонця і місяця,
Клекіт зелений твій б'ється, райдуга
в кожному вікні встає,
Зелом стугонить кожен клапот, хмари
собі не знаходять місця
Шал твій зеленокрилий небо навідліг б'є

Тонмейстер (нім *Tonmeister*, від грец. *tonos*: *натяг, напруження*, нім. *Meister* *майстер, керівник*) — працівник телестудії чи редакції радіомовлення, що здійснює первинну обробку сигналів, відповідає за естетичне звучання передачі

Тóнове кліше́ (грец *topos* *натяг, напружен-ня* і франц *clische* *відбиток*) — друкарська форма, на якій зображення передано не лише білим та чорним кольорами, а й перехідними напівтонами Ідеться передусім про форму для світлин, акварелей, малюнків, виконаних тушшю, а також літер

Тб́пка (грец *topos* *місце*) — загальний доказ, загальне судження, застосовуване до всіх аналогічних випадків Поняття логіки та риторики Вживається також у значенні загальних місць у художньому творі, стійких, універсальних, надчасових явищ, наявних у звичай динамічному, постійно оновлюваному літературному процесі Т називають типи емоційної настроєвості художніх творів, морально-філософські проблеми, вічні теми та образи, розмаїття зображально-виражальних засобів, тверді строфічні форми та ін константи

Топонім (грец *topos* *місце* і *опута ім'я*) — див **Топоніміка**.

Топоніміка (грец *topos* *місце* і *опута ім'я*) — розділ ономастики, який вивчає географічні назви (топоніми), їх функціонування, походження, значення, структуру, ареал застосування, розвиток Т може виконувати сюжетотвірну функцію, як, наприклад, назва волинського села Теклівка в повісті «Мишень», «Кривий танець» та оповіданнях «Риба на березі», «День переможених», «Марушка Мандаліна», «Навіть смерть», «Микола-Невгодник», що входять до книги «День переможених» (2004) В Яворівського

Тб́пос (грец *topos* *місце*) — у красномовстві — абстрактне міркування, вживане в мовленні про всяк випадок, на чому наголошував Аристотель («Риторика»), вбачаючи в ньому заздалегідь підбране доведення Звичайний термін вживається на позначення певного образного чи стилістичного кліше Вперше Т в аспекті літературного функціонування розглядав Е-Р Курцус («Європейська культура та латинське середньовіччя», 1948) Дослідник виявив шляхи накладання стереотипних матриць на різні жанри, вбачав у Т «щось анонімне», виражене через мимовільну ремінісценцію, позаособистісне, тому вважав, що оригінальний «винахід» автора виявлявся ілюзією, модифікованою традиційною формулою Т у письменстві сприймається як стале поєднання мотівів *мати-втічизна, світ як театр, рай, пекло* тощо Він поширений у канонізованій образній системі, наприклад в арабській чи перській, де використовуються образи-кліше (*тролянда, кипарис, олеандр, левкоя, серце, вино, метелик* тощо) Т може набувати ознак архетипу, наприклад *хлопчик-дідуся* (*puer-senex*) у Лао-цзи, у ранньому християнстві, романтизмі (роман «Годві» К Брентано) Т актуальний і щодо політичної аргументації, реклами, масової культури, виникнення нових напрямків (неоромантизм, необарокко, неореалізм тощо) і практики постмодернізму

Тбра́ (давньоєвр *Torah*, *букв наука, вчення*) — в юдаїзмі — сукупність усіх заповідей, даних Богом свреям через пророка Мойсея, а також П'ятикнижжя

Торжéственник — пам'ятка киеворуської писемності, відома з XII ст, збірник проповідей, похвальних слів, агіографій визначних духовних подвижників Мала різні назви «Книга, глаголемая Сборник, сиріч Тържественник четей []», «Пангирик, сиріч Тържественник []» Існує в кількох різних за складом, неодноразово редагованих списках в одних

надано переваги похвальним словам, життям святих, призначеним для урочистих богослужбних переказам (Четыи мней), що читаються на свята Різдва, Великодня, Воздвиження Хреста, розташовуються за тижнями сонячного календаря, інш (тріюдь), розташовані за тижнями місячного календаря, містять здебільшого проповіді, повчання Прототипом першого Т був византийський оригінал, перекладений давньоболгарською мовою, доповнений киеворуськими та ін текстами, другий постав на основі слов'янських текстів, хоч і орієнтувався на грецький зразок Інколи до їх складу вкладається твори Кирила Турівського та Григорія Цамблaka Серед старообрядців був популярним також Поморський торжественник

Торна́да (прованс *tornada* *звернення*) — у провансальській версифікації — остання строфа вірша, в якій міститься звернення до мецената, друга чи коханої Римування в ній було таким самим, як і в попередній строфі Поетичний твір міг мати дві або три Т

Тост (англ *toast*, від лат *panis tostus* *підсмажений хліб*) — невеликий за обсягом твір, часто експромт, виголошуваний під час святкових подій, родинних урочистостей, в якому висловлюються певні побажання, адресовані конкретним особам (іноді — інституціям, містам, селам, країнам) Може набувати ознак панегірика, мати як прозову, так і віршову форму Звертається до цього жанру також поети, наприклад М Вороний («Тост»)

Тоталітарна література (франц *totalitaire*, від лат *totalis* *весь, цілий* і *littera* *буква*) — умовна назва офіційного письменства, поширена у критиці другої половини 80-х ХХ ст на означення псевдолітератури радянського періоду, контрольованої компартією, зразками якої були твори С Бабаєвського, Б Горбатова, О Корнійчука, І Ле, Ю Смолича та ін Термін застосовується також до будь-якого письменства, що легко адаптувалося до вимог тоталітарної системи з репресіями цензурою (літуванням), автоцензурою Ознаки Т л окреслив Дж Орвелл у романі «1984» та в статті «Література і тоталітаризм» (1941) Такою, зокрема, була німецька література, за часів гітлеризму представлена творами Е Юнгера, Е Двінгера, Г Гріма, Ф Грізе, китайська література періоду «культурної революції»

Тотém (алгонкін, *букв його рід*) — у первісних народів — тварина, рослина, рідше предмет, що були сакральним об'єктом релігійного культу певного роду чи племені, представники якого вбачали у ньому свого родоначальника та охоронця «Кровна» спорідненість із Т зумовила розвиток тотемізму (термін англійського мандрівника Дж Лонга, XVIII ст) Прихильники певного Т вважали його недоторканим, тому уникали називати його, застосовували прийом табу, що досліджував З Фрейд

Тб́чна рима — рима, за якої збігаються всі звуки після останнього наголошеного Вимога Т р є обов'язковою у твердих строфічних формах, зокрема у сонеті, де відбувається чергування окситонних та парокситонних рим Прикладом Т р є поетичні твори М Зерова, наприклад сонет «Лотофагі»

З-під Трої і кривавого туману,
Від чорних днів ненаतोї війни
Цар Одиссей пригнав свої човни
На сонні плеса тихого лиману []

Точний переклад — різновид літературного перекладу, визначений Й-В Гете, спрямований на якомога точніше передачу іншою мовою змісту і форми першоджерела зі збереженням його стильових та художніх особливостей

Травестія (франц. *travesti*, від *travestir* *перевдягатися*) — у драматичному театрі — актриса, яка виконує ролі підлітків — хлопчиків та дівчаток (Вюла у п'єсі «Дванадцята ніч» В Шекспіра, Матюша в «Суті» І Карпенка-Карого) Т називають вокальні партії чоловіків, які виконують жінки (меццо-сопрано, контраalto), наприклад Зібель («Фауст» Ш Гуно) або Лель («Сигуронька» М Римського-Корсакова)

Травестія (італ. *travestire* *перевдягатися*) — різновид бурлескної поезії, сформований переробками творів, серйозних чи героїчних за змістом та відповідних за формою, у творі комічного характеру, в яких використовуються прозаїзми, жаргонізми, вулгаризми, притаманні сміховій культурі Першим зразком Т вважається «Батрахомомахія», автором якої, ймовірно, був Пігрет, у ній висміюється «Лада» Гомера Т як жанр з'явилася в Італії (XVII ст) — «Перевдягнена Енеїда» (1639) Дж Б Лаллі Найвідомшим майстром цієї форми був французький поет П Скаррона, автор поеми «Вергілій навиворіт» (1648—59) Відомо також Т «Вергілієва Енеїда, або Пригоди благочестивого Енея» (178—86) австрійського поета А Блюмавера Балада «Перша пісня Мінйони» Й-В Гете була «перелицьована» Е Кестнером Австрійський драматург Й-М Нестрой вдався до травестування міфологічно-історичної трагедії «Юдит і Олоферн» К-Ф Гебеля Зверталися до Т і в російській літературі О Сумароков («Епістола про віршування»), І Барков («Ода кулачному бійцю», соромицькі вірші «Дівоча грашка»), В Майков («Слиси, або Роздратований Вах»), М Осипов, який здійснив вільний переклад твору А Блюмавера («Вергілієва Енеїда, вивернута навпаки»), О Пушкін («Небезпечний сусід») Була популярною білоруська анонімна поема «Тарас на Парнасі» Оригінальною Т, значною не лише для українського письменства, стала «Енеїда» І Котляревського, який взяв із поеми Вергілія лише сюжетний стрижень та імена персонажів, перевдягнувши їх в український одяг та змалювавши побут XVIII ст Таки твори називаються «ірої-комічна поема» Якщо Вергілій вбачав у Енеєві ідеал правителя Римської імперії, а тому, застосовуючи високий стиль, наголошував, що Анхізів син був «знаменитий мечем і побожністю знаній», то персонаж І Котляревського, названий Анхізенком, характеризувався як «парубок мотторний і хлопець зоч куди козак», верховний олімпієць Зевс «хлебтав сивуху і оселедцем задав», «богини в гніві так же баби» Український поет спирався на досвід своїх попередників, а також на вітчизняну традицію травестування, запроваджену в братських школах, відображену в бароковій літературі Так, у 1794 представник Новгород-Сіверського гуртка О Лобисевич вдався до Т «Буколик» Вергілія («Виргилиєви пастухи, в малоросійский кобеняк переодетые») Його твір не зберігся Твір І Котляревського спричинив розвиток «котляревщини» твори П Блєцького-Носенка, К Думитрашка та ін Т не обмежується певним жанром, може бути повістю, як-от «Рекреації» Ю Андруховича Т відрізняється від близької їй пародії, в якій сатиричний зміст відображений у формаль-

но серйозній формі, що використовується в пародії як стилістичний прийом Т називають і комічну імітацію, в якій автор, використовуючи першоджерело, зводить його на рівень низького стилю, актуалізуючи відповідні сюжетно-образні та мовні засоби

Травестування — див Травестія.

Травниці — жанр чеського фольклору, різні за змістом лаконічні, здебільшого дворянські імпровізовані пісеньки, виконували під час польових робіт Т переважно сумні, іноді жартівливі, близькі до українських коломийок

Трагедія (грец. *tragōidia*, букв. *цапина пісня*) — драматичний твір, що ґрунтується на гострому конфлікті, зумовленому неможливістю втілення бажань героїчної особистості, яка прагне повною мірою реалізувати свої наміри Конфлікт у Т має глибокий філософський зміст, розгортається на духовному, моральному, соціальному, політичному рівнях, характеризується високим напруженням переживань героя, який стикається із жорстокою дійсністю, несумісною з високими ідеалами, тому часто поругає у змаганні з абсурдом буття Будучи єдністю суворих реалій та їх поетичного вираження, Т порушує болючі проблеми життя, оголює його суперечності, за допомогою художнього символу відображає доклялість з його небезпеками, гострі конфлікти визначають своєрідність динамічної композиції та зумовлюють базові основи драматургії Кожній історичній добі властиве своє розуміння естетичної категорії трагічного і трагедійних конфліктів На переконання давніх греків, які сформували Т з культових діонісій, дифірамбів, вона засвідчувала втручання в долю окремих людей фатуму, від якого залежав порядок світобудови з її універсалізмом та критеріями миру Аристотель («Поетика»), виводячи її від обрядових імпровізацій заспівувачів дифірамбів, присвячених смерті — відродженню Діоніса, вбачав у ній вершину мистецтва, не розповідь, а «наслідування дві важливі та викінчені», переживання страху та співчуття, що завершувалося очищенням (катарсисом) цих афектів Аристотель вважав, що жанр Т має містити шість обов'язкових складників в метризованій та простій формі мітос (оповідь), характері, думку (уміння промовляти щось доречно, істотно), мову, музику, видовище У Т зображено подію, особливе значення відводиться конфлікту між фатумом та можливостями людини, застосовується «прикрашена мова» з відповідним ритмом, гармонією, наспівом Його міркування викликали дискусію з приводу того, кого стосується катарсис — дійових осіб чи глядачів, чи наявний він також у комедії і поезії У ній взяли участь Ф Роботелло, В та Р Маджі, П Корнель, Я Бернайс, В Шадевальдт, М Полєнц та ін За спостереженням Аристотеля, у Т спочатку використовували тетраметр, пізніше стали застосовувати ямбічний розмір У давньогрецькій Т не розвинуті тонкі психологічні нюанси, відображена дія, колективні потрясіння, зумовлені волею богів чи фатумом Наприклад, у творі «Цар Едіп» Софокла головний герой, хоч і прагнув уникнути лиховісного віщування Оракула, мимоволі став убивцею батька та вступив у інцестний зв'язок із власною матір'ю Низку вбивств змалював Есхіл («Орестея») у гніві за те, що цар Агамемнон, рятуючи флот у Авліді, пожертвував богам свою доньку Іфігенію, його дружина вбила чоловіка, який повернувся пере-

можцем із Троянської війни Ї син Орест, позбавляючи життя свою матір, помстився за батька Кліменти-на у всьому звинувачує фатум «Доля в справі твій винуватичею є» Ідейно-художній зміст античної Т зумовлений міфологічним світосприйняттям давніх греків У драматургії пізніших епох акцент зміщується на конфлікти громадянського характеру, коли соціальні умови визначали долю персонажів Т, зберігаючи міфоцентричні ознаки (крім «Персів» Есхіла), розігрувалися під час міських, або великих, Дюнісій Жанру властива еволюція Есхіл увів до дії другого актора, першорядного значення надавав діалого, увиразнив психологію своїх героїв, запровадив засіб *deus ex machina*, звернувся до синтетичного жанру трагікомеди, Софокл запровадив третю дійову особу, поглибив характерологічні властивості персонажів З розвитком Т зменщується роль хору За доби середньовіччя Т замінили літургійна драма, міраклъ, містерія, мораліте Інтерес до неї посилюється в період Ренесансу У трагедіях В Шекспіра, які вважалися народною драмою, не належали до «високого стилю» («Ромео і Джульєтта», «Король Лір», «Отелло», «Гамлет» тощо), ще зберігалось субстанційне, космічно-цилісне світосприйняття, водночас відкривалися нові хронотопи, коли історія, сфокусована в одному вузлі, розгорталася в різних варіантах розв'язання кризових ситуацій, набувала епічного звучання, репрезентувала внутрішньо відкритих дійових осіб, вчинки яких були мотивовані розвитком їх характерів, що виявлялися у відповідних обставинах Отелло чи Гамлет не просто змагалися із суперниками, а розкривали конфлікти на зламі двох різноспрямованих епох Розлам дійсності позначився на Т бароко, зокрема на доробку Лопе де Веги та П Кальдерона де ла Барки, сягнувши ознак катастрофи в п'єсах А Гріфуса Натомість Т класицизму, яку захищували до високого стилю, базувалася на культурі античності та абсолютизованого розуму, оновлювалася за вимогами дотримання трьох єдностей («Сід», «Горацій», «Смерть Помпея» П Корнелія, «Андромаха», «Федра», «Британник», «Мітрідат» Ж Расіна) Конфлікт у ній розбудовувався між почуттями героїв та їх обов'язками перед абсолютистською державою На думку Ю Ц Скалгера, Т поставала «наслідуюванням дол знакомих людей через ді, завершувани нещасливим фіналом, виконані мовою поважною і метричною» Кожен вчинок трагедійних персонажів, зображений у вирі боротьби ідей та пристрастей, у протистоянні антагоністам, видається закономірним, хоч і призводить до морально-психологічної катастрофи, часто загибелі Випадковість у Т неприпустима Головна роль у творах надана значенню ще Аристотелем перипетії та впізнанню, болісному переходу від незнання до знання, що супроводжується посиленням напруження ді, викликає у героя страждання, передчуття можливого краху в ситуації непрогнозованого ексцесивного вибору Т, тяжкою до узагальненої художньої форми, не надає, на відміну від власне драми, значення частковостям, психологічним нюансам, часто використовує подвійну семантику, поєднуючи реальні та ірреальні, фантастичні світи (тільки батька Гамлета з п'єси «Гамлет» В Шекспіра) Пізніше, за доби Просвітництва, ця специфіка поступово поступалася неідеалізованому зображенню життєвої прози, набувала ознак риторики, витискалася власне

драмою, яка зберігала трагічну розв'язку на побутовій основі Наприклад, у творах Вольтера, автора «Мірзувань про давню та нову трагедію» (1748), пріоритету надано виховним проблемам, його герої Заїра, Сеїд гинуть, обстоюючи просвітницькі ідеї, борючись із соціальним та національним гнітом, релігійним фанатизмом Ф Шиллер вдавався до художнього осмислення трагічного перебігу історії, поєднуючи настанови «високої» драми з реалістично-побутовими, іноді романтичними елементами Г Кляйст намагався показати неприкрашену дійсність, виповнену оманами О Пушкін зробив спробу повернутися до шекспірівської традиції, що засвідчила його п'єса «Борис Годунов» (1824—25) Вона не відповідала традиційним уявленням про Т, що обов'язково мала бути віршовою, на чому наполягав, зокрема, Феофан Прокопович О Пушкін, як і В Шекспір, використовував вірші з прозою З'являються перші прозові Т, як-от «Небожественна комедія» З Красинського Романтики Дж Г Байрон, А де Віні, В Гюго ввели у Т індивідуалізованого героя, протиставного шертному довікллю, послалили місцевий колорит Т переростає межі традиційної нормативності, що втратила своє семантичне наповнення в музичних драмах Р Вагнера, надаючи жанру нового смислу *fin de sicele* Поступово Т наближалася до міщанської драми, романтичної трагедії, мелодрами, народної драми, власне драми, розбудовуючи внутрішні колізії на трагізмі повсякдення На етапі раннього модернізму драматургія звернулася до інтертекстуальних можливостей, зокрема до ремінісценції вічних образів та мотивів (античні п'єси Г Гофманстала, Г Гауптмана, В'яч Іванова, І Анненського, Ж Жироду, А Жіда, Ж П Сартра, Ж Ануя та ін), адаптації їх до новітньої доби (Т С Ельтот, Ю О'Ніл, Ж Кокто та ін) чи стилізації класичної Т (П Клодель, А де Монтерлан та ін) Криза емпіричного логоцентризму позначилася на символістській драмі М Метерлінка Трагічні мотиви знедуховленого життя, несумісного із вільним самоздійсненням особистості, домінують у драматичних творах Г Ібсена та А Чехова, викликавши полемічну хвилю, навіть зумовивши припущення про «смерть трагедії» в безживній споживацькій цивілізації Такі настрої супроводжувалися усвідомленням втрати органічного зв'язку між «людиною без якостей» (Л Пранделло) та довіклям, засудженням площинного детермінізму, протиставленням антигероя оточенню, виродженням природних почуттів тощо Жанр Т знадав видозміни, поступався трагікомеді, п'єсі-притчі (Б Брехт) і т п або набував нових смислових ознак, з огляду на що виокремлюють «ліричну» (Лієся Українка), «колективну» (А Камю), «низьку» (Дж Гасснер), «ліберальну» (В Вільямс), «народну» (Ф Гарсія Лорка), «політичну» Т (В Винниченко) Російські драматурги радянського періоду пропонували міфологічні способи подолання трагічних рубежів («Оптимістична трагедія» В Вишневського) В українській літературі зародження Т припадає на XVIII ст Ї теоретичні основи обґрунтовані в поетиках Так, Митрофан Довгалевський («Сад поетичний», 1736—37) пояснював потребу Т її здатністю спричинювати катарсис, коли «ді видатних людей, їх нещастя і горе» викликають у глядача «співчуття і ненависть» Першим твором цього жанру вважають «Трагедію о смерті посліднього царя сербського Уроша V і о паденні Сербського царства» (1798)

М Козачинського У XIX ст з'явилося кілька зразків Т «Переяславська ніч», «Кремущий Корд» М Костомарова, «Сава Чалий» І Карпенка-Карого, «Оборона Буші» М Старицького У літературі XX ст розширені можливості української Т, що засвідчує «Кассандра» Лесі Українки У 1918 з'являється твір «Роман Великий» В Пачовського, поді якого розгортається у XIII ст Родина трагедія князя Ярослава Осмомисла стала предметом зображення у творі «Ярослав Осмомисл» (1917) М Грушевського Драматизму революції та громадянської війни присвячено трагедію «Між двох сил» (1919) В Винниченка Зв'язок особи і революції, стосунки героя з народними масами розглянути в Т «Коли народ визволяється» (1922) Я Мамонтова Народною Т глибокого соціального змісту став твір «97» (1924) М Куліша, де йшлося про голодомор 1921 Пізніше з'являються п'єси «Дума про Британку» Ю Яновського, «Фауст і смерть» О Левади, «Професор Буйко» Я Баша

Трагедія помсти (англ *revenge tragedy*) — жанровий різновид «кривавої» трагедії, започаткований «Орестеєю» (458 до н е) Есхила, де йшлося про долю нащадків царя Атрея, приречених на лиходійство за злочини свого предка За доби Відродження розвивався іспано-французький варіант Т п Лопе де Веги, П Кальдерона де ла Барки, П Корнеля (конфлікт між коханням та обов'язком) та англійський (Т Нортон, Т Секвілл), у яких використані мотиви жаху і вбивств (Сенека) І зразками були «Іспанська трагедія» (1586) англійського драматурга Т Кіда, «Мальтійський єврей» (1589) К Марло, «Тіт Андронік» (1594), «Гамлет» (1601), «Отелло» (1604) В Шекспіра, «Трагедія месника» (1607), «Трагедія атеїста» (1611) К Тернера, «Помста Бюссі д'Амбуа» (1607) Дж Чампена, «Білий диявол» (1612), «Герцогиня Мальфі» (1623) Дж Вебстера, «Лікар своєї честі» (1635) П Корнеля У них зображено низку згвалтувань, убивств із натуралістичними подробицями, що супроводжуються тезою про одвічну гріховність людського ства До Т п зверталися також П Б Шелл («Ченчі», 1819), В Гюго («Ернані», 1829, «Рюї Блаз», 1838), Ф Гарсія Лорка («Криваве весілля», 1933), А Міллер («Красвид із мосту», 1955)

Трагедія фатуму (нім *Schicksalstragodie*) — різновид трагедії, започаткований п'єсою «Цар Едип» (430—415 до н е) Софокла, в якій оповідалося про поневірання індивіда з волі незалежних від нього фатальних сил Перші ознаки трагедії з'явилися у драматургів «Бурі і натиску» (К-Ф Моріц, Ф-М Клінгер), у веймарського класициста Ф Шіллера («Мессинська наречена», 1803), у раних романтиків Л Тіка («Карл фон Бернік», 1792), Г фон Кляйста («Родина Шроффенштайн», 1803), проте засновником цього різновиду вважався З Вернер — автор релігійно-містичних творів («Сини долини», 1803, «Хрест на Балтиці», 1806, «Мартін Лютер, або Освячення сили», 1807, «Аттила, король гунів», 1808), де зображений мужній герой, який, проходячи крізь важкі випробування, наближається до осягнення божественної істини У деяких творах він гине задля її втілення У творах, написаних з урахуванням настанов католицького вровчення, з'являється звертання до сучасності, що розкривало онтологічну сутність, недоступну здоровому глузду звичайної людини Наприклад, у п'єсі «24 лютоду» (1810) З Вернер обіграв мотив ножа, що став фатальним для родини Кундів Автор наголошував, що за

вчинки батьків несуть відповідальність їх діти та внуки Його наслідував А Мюльнер («29 лютоду», 1812, «Провина», 1813) Були популярними трагедії «Картина» (1821), «Маяк» (1821) Е-К Гоувальда, «Прамати» (1817) австрійця Ф Грільпарцера Патетика жаків зумовлювала появу пародій на зразок комедії «Фатальна виделка» (1826) А фон Платена, в якій використані цитати, ремінісценції, перифрази Т ф була відома й український драматургі, зокрема, до цієї традиції зверталася Леся Українка («Блакитна троянда»)

Трагізм (грец *tragicos tragicний*) — безвідне становище персонажа в художньому творі Поняття «Т» вживається також для характеристики гострих, непримиренних конфліктів, що мають смертельну розв'язку

Трагік (грец *tragicos tragicний*) — актор, виконавець трагічних ролей у творах переважно класичної драматургії

Трагікомедія (грец *tragicos tragicний і kōmōdia тїсна веселої процесії*) — синкретичний жанр, в якому поєднані ознаки трагедії та комедії, інколи відбувається їх злиття Т засвідчує відносність критеріїв життя й мистецтва, амбівалентність світосприйняття, що супроводжується сумнівами, релятивізмом, усвідомленням алогічності, які актуалізуються в переломні моменти історії На таку жанрову особливість звернув увагу ще Платон у діалозі «Бенкет», в якому Сократ переконував Аристофана й Агафона в необхідності написання драматургом водночас і трагедій, і комедії На думку іспанського філософа Х Ортеги-і-Гасети, у цих міркуваннях започаткована еволюція Т Уперше це поняття застосував Плавт до прологу свого «Амфітрюна», де його виголошував Меркурій Однак зразки жанру з'явилися раніше, у давньогрецькій драматургії, зокрема в доробку Евріпіда («Алкестіда», «Іон», сатирицька драма «Кіклоп»), який зафіксував нестабільність перейнятого скептицизмом тогочасного суспільства Дійові особи у Т можуть належати до будь-якого соціального прошарку Типовим для неї було посідання високого й низького стилів, зміна комічних настанов більш серйозними, а трагічних — м'якшими Це практикували як у літературі, театральному мистецтві, так і в народній драмі (п'єса «Цар Максимілан») Дійові особи, перебуваючи в силовому полі взаємовиключних спрямованостей, немовби опиняються у двох різних позитивно і негативно маркованих світах Якцо у трагічній ситуації діє комічний герой, він або перебільшує свої можливості, або живе світом фантомів, постаючи жертвою обставин, але катастрофічна розв'язка відсутня І інколи заміною «сміх крізь сльози» На противагу трагедії, конфлікт не загострений, а випадок має виражене значення Т набула популярності за доби пізнього середньовіччя (анонімна англійська п'єса «Будь-хто», XV ст), запозичивши досвід фарсу, мораліте Представники Відродження використовували її спочатку на означення будь-якої п'єси, де порушувалися жанрові засновки трагедії та комедії, а потім — щодо п'єс зі змішуванням високого і низького стилів Визначальним для Т є happy end Так називали типову трагедію «Сід» П Корнеля, яку критикували за певні відхилення від канону («Думка Французької Академії з приводу трагікомедії «Сід», 1637) Поняттям «Т» скористався іспанець Ф де Рохас — автор «Трагікомедії про Калісто й Мелбею»,

відомі також під назвою «Селестіна» Розвивали цей жанр передусім італійські драматурги, зокрема Дж Джиральді Чінтіо, який обстоював потребу щасливих фіналів, Дж Б Гваріні, що апелював до гармонізації трагічної та комічної стихій, обґрунтовував доцільність інтриги, стилю, характерів, мети, як у власній п'єсі «Вірний пастух» (1601), та ін Ф Ож'є у програмній для французького театру передмові до п'єси «Тір і Сідон» (1608) Ж де Шеландра високо оцінив їх досвід Певну роль у становленні Т відіграли пастораль XVI—XVII ст., принципи якої у драматургії обстоював автор «Вірного пастуха» (1590) Дж Б Гваріні («Компендум про драматичну поезію», 1601), а також «романтична п'єса», в якій змальовані ідеалізована любов та небезпечні пригоди з елементами дива, з відомою ридарських романів, ренесансних новел, авантюрих нарацї, із щасливим фіналом (аноніми англійські п'єси «Звичайні обставини», «Сер Кломон та сер Кламід», деякі твори Дж Вестона, Р Едуардса, Р Гріна та ін) Формування жанру сприяли твори «Цимберлін», «Зимова казка», «Буря» В Шекспіра, в яких представлений синтез трагічного та комічного, а естетичні категорії взаємозумовлені Досвід драматурга поглибили Ф Бомонт («Філастр»), Дж Флетчер («Розум без грошей») та ін Особливого поширення Т набула в добу бароко під час кризи гуманізму (Ф Мессінджер, А фон Гоуттвіц, Р Гарньє, А Ард, Ж Мере, Ж де Ротру та ін), наближаючись до іспанської комедії плаща і шпаги Натомість просвітники, продовжуючи починання Дж Лїлю («Лондонський купець, або Історія Джорджа Барнвелля»), тяжили до некомедійної і нетрагічної міщанської драми (Д Дідро, Г-Е Лессінг та ін) Романтики, зокрема Новаліс, схвалювали поєднання двох жанрових ознак у Т, хоч і не застосовували його У XIX ст з'явилися близькі до Т п'єси А де Мюссе, О Островського («Без провини винні», 1884) Жанр розвинувся на межі XIX—XX ст «Дика качка», «Гедда Габлер» Г Ібсена, «Кредитори», «Соната привидів» Ю А Стріндберга, «Три сестри», «Вишневий сад» А Чехова, «Балаганчик» О Блока, позначився на творчості К Гамсуна, А Шніцлера, Г Гофманстала та ін Т переважає в доробку Ш О'Кейсі («Юнона і Павич», «Плуг і збрї»), Р Вальє Інклана («Божественні слова», «Роги дона Флорера»), Ф Гарсія Лорки («Донья Розіта», «Чудесна швачка», «Любов дона Перлмплна»), Л Піранделло («Шість персонажів у пошуках автора», «Генріх IV»), а також у пізніших драматургів Ж Жироду («Біснувата із Шай»), Ж Ануя («Ардель», «Коломба»), Ю О'Нїла («Душа поета») та ін Можливості Т часто використовував театр абсурду, де взаємопов'язан реальний та ірреальний плани, безглузда буття трактується як його неминуча закономірність, яку неможливо змінити «Носороги» Е Йонеско, «Очікуючи на Годо» С Беккета, «Візит лїтньої дами» Ф Дюрренматта тощо У таких п'єсах не відбувається катарсис, не фіксується страждання дійових осіб, що іноді гинуть внаслідок дисгармонійних стосунків із життям, відсутність комічності Ідеться швидше про самознищення людства, яке цього не усвідомлює В українській літературі Т вперше запровадив Феодан Прокопович своєю п'єсою «Володимир», яку назвав трагедокомедією У своєму трактаті «Мистецтво поезії» (1705) він, визначивши жанри трагедії та комедії, подав дефініцію нового синкретичного жанру як третього, змішаного роду — трагі-

комедії, або, як Плавт називає його в «Амфітрїоні», — трагедокомедії, тому що тут дотепне і смішне поєднувалося із серйозним та сумним, а нікчемні дійові особи — з видатними До Т звертався М Куліш У листі до І Дніпровського з приводу трагіфарсу «Отак загинув Гуска» він наголошував, що глядачі спочатку мусять сміятися з поведінки головного героя, а потім — вжахнутися фіналу гротескного твору На такі настанови орієнтувався драматург і при написанні антиутопічного трагіфарсу «Народний Малахій»

Трагіфарс (грец. *tragicos* трагічний і франц. *farce*, від лат. *farcio* начиняю, наповнюю) — форма трагедії, започаткована у XX ст, в якій гротеско-іронічними засобами викриваються абсурд буття, деґуманізація людини, профанація духовних цінностей Прикладом Т може бути п'єса «Отак загинув Гуска» М Куліша

Трагічна іронія (грец. *tragicos* трагічний і *eirōneia*, букв. *удаване незнання*) — естетична категорія на означення катастрофи, в яку благодійний герой приречений потрапити всупереч його бажанню та волі Т і сформована на засадах античної трагедії, теоретично осмислена в новоевропейських поетиках Вона виникає як конфлікт між свідомістю героя та абсурдною ситуацією, яку йому слід подолати ціною власного життя

Трагічне (грец. *tragicos* трагічний) — категорія естетики, що характеризує нерозв'язний художній конфлікт освоєння світу, зумовлений вільними діями героя, які супроводжуються стражданнями, жахом, скорботою і навіть його загибеллю, хоча він втілює суспільний естетичний ідеал, реалізує субстанційні сили Такий фінал є наслідком внутрішньої суперечності між високими цінностями та жорстоким довкіллям, з яким можуть бути поєднані й фатальні чинники Т тісно пов'язане з величним та героїчним, оскільки виявляє гідність людини, здатної до самопожертви (Яків у романі «Чого не гоїть вогонь» у Самчука, Петро Калнишевський у романі «Журавлинний крик» Р Іванчука), але не припускає піднесення персонажа над конфліктом чи примирення з ним, що стосуються містери чи категорії комічного У Т заострена проблема втрачі конкретного життя, та песимізм, оскільки гордий індивід кидає виклик долі навіть у разі поразки Вільна дія самоцінного героя, на відміну від пасивної поведінки персонажа у мелодрамі, провокує невідворотну необхідність, передбачену жанром трагедії (застосовувану і в інших жанрах), несподівану для героя і часто неочікувану в дійсності, виявляючи постійну антиномію вільного вибору та приреченості Т, супроводжуючись катарсисом, на думку Аристотеля («Поетика»), виконує естетичну та виховну функції Філософ вбачав джерело Т у незнанні персонажа, не кращого і не гіршого помж людей, змушеного здійснити неординарний вчинок на межі життя і смерті Г-В-Ф Гегель поширив це спостереження на концепцію трагічної провини Т може набувати характеру загальної тональності, як у лиці та лїро-епосі, відігравати роль узагальнення, як у «Старшій Едді», де йдеться про загибель богів, не мати трагічного конфлікту, як у творах романтиків та модерністів Поняття «Г» характеризує ознаки, незмінні в різні періоди існування людства та письменства і зумовлені особливостями кожного з етапів розвитку суспільства Так, етичне самовизначення особистості

перед обличчям невідворотного лиха або смерті наявне вже у трагедіях Есхила, Софокла, Евріпїда, в яких розкрито неминучу розплату за вільні дії протагоніста, залежного від олімпійців, від не підвладної богам долі, яку плетуть мойри, однак здатного до вільно обраного вчинку й відповідальності за нього Античні мислителі вважали, що прості смертні не спроможні ввирати в себе повноту світу, запанувати над долею, над темною хвилею непередбачуваності Трагічний герой страждав у своїх благородних поривах (принцип «учися стражданням» із трагедії «Агамемнон» Есхила), був самовпевненим, не вмів помітити наближення катастрофи Проте його непоправні помилки компенсувалися трагічною провиною, утвердженням суворої правди життя, навикованням катартичного страху перед неминучим покаранням, бо, як вказано в «Евменїдах» Есхила, «страх — знаряддя Правди» Не знаючи ще особистої пристрасті та громадянського обов'язку, на якому наполягали класицисти, античний індивід, переживаючи особисту провину, зберігає свою велич та чесноту Зразком трагедії фатуму вважають п'єсу «Цар Едіп» Софокла, в якій однойменний персонаж поставлений перед вибором вважатися сліпим знаряддям долі чи взяти на себе відповідальність за скоєний злочин Потрапивши в аналогічну ситуацію, герої драматичних творів В Шекспіра переживають згубний розлад між докільям та внутрішнім світом, перебувають у стані афекту, вдаються до кривавого розв'язання конфліктів на сцені, чого не було в античних драматургів Ренесанс носіє Т мали амбівалентну психіку, яку характеризувала різновекторна спрямованість до індивідуалізму та універсалізму, що зумовлювало тенденції становлення вільної особистості, вільної від етичних приписів Так, у «Королі Лірі» розкривалася життєва сила і низькі домагання одних дійових осіб (Гонеріля, Едмунд) та висока чеснота інших (Едгар, Корделія, Лір, який поступово прозрівав), висвітлювалася дволикість природи людини Усі трагедії В Шекспіра побудовані на антиноміях або мук осягнення життя («Гамлет»), або безсилля вольової особистості перед афектом («Отелло»), або неподоланого протистояння особистісного та вселюдського («Карюлан») тощо На думку Н Буало, означки Т притаманні лише персонажам «високого» походження, хоча класицисти не дотримувалися таких нормативних вимог Так, Ж Расін вводив у свої трагедії преставників різних соціальних станів Вольтер вважав переважно своєю трагедією «Гебри, або Нетерпимість» (1769) те, що у ній дійові особи походили з простоліду Цієї позиції дотримувалися Д Дідро, Г-Е Лессінг Для Ф Шіллера головним був конфлікт між чуттєвою та моральною (вільною) людською природою Ф Шеллінг наполягав на взаємозв'язках свободи та необхідності, вказував на боротьбу персонажа з фатумом, на спокутування передбаченої його долею провини, утвердження волі цною власного життя Г-В-Ф Гегель пов'язував Т із необхідним, субстантивним началом, тому трагічні герої втягнені у конфлікт з іншими такими самими силами Поняття «Т» у ХІХ ст набувало універсального значення, зокрема у міркуваннях А Шопенгауера, який доводив песимістичну тезу про тотальне розгортання нерозумної, сліпої волі, що зумовлює загибель праведного індивіда, спонукає позбутися життєвих поривів, викликає безнадію Душевне напруження, поєднане з перед-

чуттям неминучих катастроф, криз людського духу, було притаманне творам Ф Достоєвського, у яких змальований не так епічний дискурс, як дії та мовленнє персонажів, схильних осягати за свободою етичну природу людини, сприймати життєву подію як трагічне потрясіння, що провадить до справжнього буття Положення російського письменника розвинули французькі екзистенціалісти Ж П Сартр, А Камю, проте, на відміну від нього, вони трактували етичні цінності як наявні в конкретного індивіда, а не поза ним, тому схилилися до думки, що будь-яка дія позбавлена сутнісного значення, а тому компенсується гріркою насолодою безвиході та «героїчного песимізму» Про це писав Ф Ніцше, вважаючи всеосяжне Т наслідком боротьби аполлонїстства й донісіїстства Трагічні ситуації, занурені в антиномії та конфлікти буття, зорієнтовані на переживання особистісної волі, цінності індивідуальної діяльності, вірності високої цінності-пристрасті, яка випробується у катастрофах історичного масштабу, наявні в епічних творах українських письменників «Вогненне коло» І Багряного, «Людина і зброя» О Гончара та ін Трагічним пафосом перейнято багато ліричних творів Є Маланюка, Є Плужника, поетів «розстріляного відродження», шстдесятників-дисидентів

Традіції (*latm traditio* *передача*) і **новаторство** — у літературознавстві — взаємопов'язані поняття, що характеризують спадкоємність і новотвори історико-літературного процесу У будь-якій сфері діяльності людини традиція засвідчує усталені звичаї, норми, лад, що передаються з одного покоління до іншого, виявляє мнемонічні сліди людської практики, в яких концентрується людський досвід У письменстві йдеться про документально фіксовані писемні тексти що містять інтертекстуальну інформацію, відображаючи артистичні смаки автора, його художню свідомість, естетичний і духовний досвід нації культури, фіксуючи відкрісталізовані у перебігу тривалого розвитку певні теми, мотиви, ідеї, образи, способи творення художнього світу, зображально-виражальні засоби, стилі, жанрові структури, що зазнають канонізації та деканонізації Новаторство стосується нововведення, характеристики тих граней творчої діяльності людини, якими ця діяльність відрізняється від доти вживаних форм Особливо жорстокі зв'язки між Т і н у фольклорі, де поширені стійкі нормативи ідейного змісту, структурних основ та стилю уснопотичних творів, спрямовані на збереження їх типологічних властивостей (мотиви, схеми сюжетів, композиції, стилю) на регіональному та локальному рівнях, з урахуванням рідинних традицій Натомість літературу характеризує гнучкість взаємозв'язку між Т і н Письменник вважається новатором у відкритті тем, типів, у вдосконаленні жанрових форм, засобів творення іншої, художньої, дійсності, у формуванні виразного ідіостилу Він використовує світовий і національний багатоплановий досвід усної та писемної творчості, видозмінює його, застосовує у своїх творах певні інтертекстуальні елементи (алюзія, ремінісценція, центон, переспів, стилізація, адаптація, переклад, колаж, монтаж, архетекстуальні різновиди, вічні образи та сюжети, традиційна сюжетна модель тощо) Вибіркове засвоєння літературного та культурного минулого наявне у його творах у вигляді топосів, що особливо помітні за доби середньовіччя (життя) За

наявності значного таланту, геніальності митець може впливати не лише на сучасну йому художню дійсність, а й на її подальший розвиток. Так, літературу спадщина Т Шевченка є джерелом ідей в українському письменстві, потребує не сакралізації, а творчого осягнення. Загальна закономірність функціонування мистецтва полягає в тому, що кожен новий крок у художньому освоєнні світу спирається на вже набутий естетичний досвід, навіть якщо його піддають епатації, не сприймають, що притаманно авангардистам Чистого новаторства, як і чистої традиції, не існує, проте абсолютизація першого з них може призвести до гри задля гри на зразок літературних практик постмодернізму або до паселізму, характерного для літературної діяльності МУРу, зокрема для його концепції «Великої літератури». Традиціоналізм є відносним явищем, але при абсолютизації, зорієнтованості лише на канон може перешкоджати розвитку літератури, породжувати епігонство, набувати форм церемонії, однак його не можна вважати «абстракцією», як зауважив Ю Тиянов, тому що йдеться про реальність письменства, перенесену з минулого в сучасність та майбутнє. Заклик Ф Ніцше у поемі «Так казав Заратустра» «розбити скрижалю», покинути «країну батьків» (відійти від традицій) не виправданий щодо історії письменства, приховує небезпеку забуття. Сучасне відкриття, що може шокувати публіку, завтра, ймовірно, стане класикою. Часто при запереченні творчої практики, стильової тенденції попереднього покоління, «батьків», використовуються здобутки «дідів». Так, футуристи, відкидаючи нормативи реалізму, іноді — символізму, модифікували спадщину бароко. В історії кожного національного письменства існують традиціоналісти, що у певному сенсі видаються новаторами, як-от «неокласики», і засадничі новатори, які займаються художніми експериментами, новаціями, хоча не всі з них стають відкривачами нових естетичних цінностей. Тому розвиток літератури відбувається у вигляді чергувань Т і н. Взаємозв'язок між ними стає напруженим на етапі переходу від одного літературного періоду до іншого (седесія), коли відбуваються корінні зрушення у художніх системах, супроводжуювані дискусіями. Це було притаманне ранньому модернізму, коли визначалася переорієнтація з аристотелівського мімезису на платонівський. Вона була виражена в протестах авангардистів проти класики, стягнула небезпечні масштаби класової селекціонування у практиці «соцреалізму». Ставлення письменника до традицій позначається на його місці у літературному процесі певної доби. Це стосується також певної стильової течії, яка може переосмислювати різні традиції. Так, класицизм спирався на античну спадщину, однак французькі письменники (П Корнель, Ж Расін, Н Буало та ін.) віддавали перевагу латинській літературі золотого віку Августа, а веймарці (Й-В Гете, Ф Шіллер) — давньогрецькій літературі золотого періоду Перикла. У творчій лабораторії кожного автора можна віднайти багато інтертекстуальних слідів на зразок запозичення окремих мотивів, образів, стилізації, переспівів, свідомого відштовхування від чужого твору, пов'язаного з домаганням на новації, що притаманне, наприклад, драматургії В Шекспіра. Важливіше у взаємозв'язку Т і н з'ясувати, наскільки усталене, поширене (традиційне) можна сприймати як

суголосне з переконаннями, смаками митця і наскільки воно привнесене під тиском зовнішніх умов. Слід виявити також, відповідає нове у творчості письменника його творчій постаті, таланту, стилю чи є даниною моді або зумовлене соціальним замовленням. Такі питання потребують ретельного розгляду в кожному окремому випадку, як у другій книзі «Поетичний світ Максима Рильського» (К, 1994) Л Новиченка. Органічний зв'язок новаторства поета з його духовним світом, конкретно-історичною ситуацією і культурною традицією Л Новиченко довів на підставі аналізу поеми «Слово про рідну матір». Т і н у літературознавстві мають методологічне значення, орієнтуючи дослідника літератури на виявлення за допомогою різних методів взаємозв'язків сталого, трансформованого і нового на всіх рівнях структури художнього твору, в усіх жанрах творчості письменника.

Традиційна сюжетна модель (*lat. traditio* — передача, *franc. sujet* — тема, предмет, *modele* — зразок, *примітник*) — різновид традиційних художніх структур, що зберігаються у літературній практиці у вигляді мнемонічних слідів, здатних до відновлення у новій творчій ситуації, постійно змінюються, не несучи істотного смислового навантаження. На відміну від вічних образів Т с м може осучаснюватися, набувати національних ознак («Доктор Фаустус» Т Манна). Актуальна вона при освоєнні та поглибленні мотивів одиссеї, робінзонади, вертеріанства тощо.

Традиційні сюжети та образи (*lat. traditio* — передача і *franc. sujet* — тема, предмет) — усталений сюжетно-образний матеріал, що є основою літературних творів, спирається на вічні образи (Мойсей) та сюжети (вигнання з раю), наявні у міфах і фольклорі протосюжети (змагання між звірями у казках про тварин), прообрази, історичні перекази (Атлантίδα). Вони можуть мати загальнолюдське походження (доба золотого віку) та національне, як ірив в українців. Як найзагальніші сприймаються античні сюжети та образи. Різні стильові тенденції, літературні напрями характеризуються неоднаковою частотністю. Поширені вони у класицизмі, бароко, романтизмі, модернізмі, маловживані у реалізмі XIX ст., не використовували натуралізмом.

«Традиція добропорядності» (*англ. genteel tradition*) — течія в письменстві США другої половини XIX ст. (О Холмс, Т Е Олдріч, Р Стоддарт, Е Стедмет, Е Б Тейлор та ін.), ідейно близька до абсолютистської літератури, зокрема до її інерції після скасування рабства. Її представники відомі як «брамини». Вони жили переважно у Бостоні, займалися літературною, видавничою, науковою, викладацькою діяльністю, обстоювали естетику пуританського типу, заперечували мімезис, притаманний реалістам і натуралістам, прагнули впроваджувати вишуканий смак, вважали, що американське письменство має розвиватися інакше, ніж європейське. Представники «Т д» не сприймали прози Е Золя. На її ранній етап вплинув критик У Д Ховеллс, який вжахнувся від творів Ф Достоєвського і тому пропонував зображати життя якомога веселішим. Така настанова була невдалою з огляду на низку потрясень у суспільстві. Тому даробок представників «Т д» критикувало молодше покоління 90-х XIX ст. (С Крейн, Ф Норріс, Т Драйзер та ін.), що були прихильниками моделі реалізму та натуралізму. Її традиції перейняв «новий гуманізм» 20-х XX ст.

Траду́ція (лат *traductio* *переміщення*) — різновид висередкованого умовиводу, в якому зановки та висновки сприймаються за судження однакового ступеня узагальнення Висновок може бути спрямований від одиничного до одиничного, від часткового до часткового, від загального до загального

Трактат (лат *tractatus* *обговорення, розгляд*) — науково-теоретична праця, в якій аналізується, конкретизується складна проблема, всебічно аргументується нова концепція автора Т були поширені в період класицизму і Просвітництва За строгою послідовністю викладу думок, способом їх доведення Т протилежний есе Класичними зразками Т, які стосуються проблем мистецтва, зокрема літератури, можуть бути «Аналіз краси» (1753) англійського художника В Хогарта, «Лаокоон, або Про межі малювання і поезії» (1766) німецького драматурга Г-Е Лессінга В Україні до трактатів зараховують поетики викладачів Києво-Могилянської академії, теологічні твори латинською мовою Найхарактернішим з-поміж них був «Тренос» Мелетія Смотрицького Відомі й суто наукові Т «Зерцало богослов'я» (1618, 1635) Кирила Транквіліона Ставровецького, «Мир з Богом чоловіку» (1661, 1678) Інокентія Гізеля Високого рівня Т сягнув у творчості Григорія Сковороди («Начальная дверь ко християнському добронравію», написана у діалогічній формі) Т називають працю «Із секретів поетичної творчості» (1898) І Франка Нині це поняття замінене терміном «монографія»

Трактівна репетиція (лат *tractus* *волочиння, протяжність* і *repetitio* *повторення*) — різновид репетиції на телестудії, перегляд підготовленої передачі при ввімкненій внутрішній мережі, коли зображення можна проконтролювати на моніторі

«Трактор» — очолена В Гавриленком літературна група, створена на І Всеукраїнському з'їзді сільськогосподарських працівників (Харків, 1930) До її складу увійшли В Кучер, Лариса Письменна, П Дорошко, В Конвісар, П Оровецький, Н Рибак та ін Вони вважали себе «пролетарськими» письменниками, підтримували зв'язки з «Молодняком» та ВУСППом, вели «класову боротьбу» із «попутниками», випускали однойменний літературно-художній журнал (1930—34)

Трансверсальна негативність (англ *transversal negativity*) — витискання, спростування символічної та невротичної неації несвідомого й одночасне використання його у вигляді поетичної мови з перерозподілом зв'язків між означником та означуваним, термін постмодернізму Текст перетворюється на місце, де спростування віднаходить свос втілення, де матеріалізуються дословесні тенденції

Трансгресія (лат *transgressio* *перехід, пересування*) — спосіб перетину неподаваної межі між можливим та неможливим, коли потенціали немовби самозамікаються, перекиваючи перспективу новизни Т за цих умов забезпечує несподіваний вихід за межу вірогідного Одне з основних понять постмодернізму М Бланшо вбачас у Т перспективу, що «пронизує світ, завершуючи себе в потойбіччі, де людина переадає себе певному абсолюту (Богу, Буттю, Благу, Вічності), — у кожному разі змінюючи себе» Проте дослідник не аналізує феномен релігійного екстазу, його цікавить проблема смерті, безуму, детально висвітлена у концептуальному та літератур-

ному аспектах При Т усуваються заборони, табу завдяки ситуації свята, що, набуваючи «божественного вигляду», асоціюється із бахтінським карнавалом Концепція Т фіксує механізми нелінійної еволюції, відображені в синергетиці Можливість формування принципово нових еволюційних перспектив при порушенні лінійності процесу, лінійної спадковості спирається на «утвердження, яке, нічого не утверджуючи, повністю пориває з перехідністю» Отже, новий горизонт постає як «можливість всіх можливих можливостей», як медитація, «жагучий досвід» без надання «значення встановленим ззовні межа» Окреслюється аналогія між синергетичною ідеєю випадкової флуктуації та постмодерністським розигруванням Т Непередбачуваний стан набуває вигляду незнання, зрозумілого завдяки онтологічно наперед заданому «модусу існування людини» Проте наявні мовні засоби не можуть адекватно виразити досвід Т, викликають лише «приголомшення слова» (Ж Баттай), «знепритомлення мовця» (М Фуко)

Транскурсівність (лат *trans* *через, dis-cursus* *міркування, доведення*) — породжувальний, оновлювальний тип дискурсивності, покликаний відкривати в певному культурному просторі відповідну традицію розмаїтих дискурсивних практик із різними нестабільними рівнями пов'язаними з вимовою, покладеними в основу нових артикуляцій, розташованих поза їх формуванням, поняття М Фуко У розумінні Т можна бути «автором чогось більшого, ніж книга, — автором теорії, традиції, дисципліни, всередині яких, у свою чергу, можуть мститися інші книги та інші автори» Таким прикладом може бути байронізм, що зумовив можливість та правила формування інших текстів З Фройд заснував психоаналіз, набуток якого використовували представники сюрреалізму, драми абсурду тощо Автор, перебуваючи у ситуації Т, розглядається як фундатор певної традиції на зразок І Котляревського в новій українській літературі чи В Перетца у філологічній школі Важливими моментами дискурсивності автора вважається забуття себе та повернення до себе, тобто до розвитку в нових версіях У постмодернізмі такий процес відбувається в контексті децентризму, деконструктивізму та означування, забезпечуючи постійне креативне повернення до тексту, до наявних у ньому порожніх знаків, метафізики відсутності, прогалин і віднаходження там семантичних ніш, які, не порушуючи повноти первинного дискурсу, забезпечують його розвиток, гру істини

Транскріпція (лат *transcriptio, від transcribo* *перепишу*) — запис усного мовлення за допомогою спеціальної системи знаків із науково-лінгвістичною метою, а також система знаків, застосовуваних для точного відтворення усного мовлення Різновидами Т є фонетична, за допомогою якої записують усне мовлення задля точнішої передачі особливостей вимови звуків, фонологічна, яка акцентує на фонемному складі слів у науково-лінгвістичних дослідженнях, практична, що подає записані засобами національної абетки чужомовні слова (транслітерація), які не перекладаються рідною мовою Письменницька Т, розширюючи виражальні можливості чинного правопису, має свої особливості, виявляє свідомі відступи певного автора від загальноживаних мовних нормативів, передусім орфографії, при вираженні специфі-

ки вимови у творі тощо Проте часто письменницька Т здійснюється у межах відповідної графічної системи, вигворюючи враження очкуваного, іноді несподіваного художнього ефекту Т може стати одним із прийомів художньої творчості, як, наприклад, фонетичне письмо у конструктивістстві чи поезія лімерикера

Транслітерація (*lat trans* *через i littera* *буква*) — літерна передача слів і текстів однієї графічної системи за допомогою іншої Так, італійське Воссасіо передається українською мовою як Боккаччо, *intermezzo* — як інтермецо, іспанське *hidalgo* — як гідальго тощо

Трансфєр (*франц transfert, від lat trans* *феро* *переноси, переміщу*) — перенесення на особу психотерапевта емоційного ставлення пацієнта до рідних для нього людей, передусім батьків, термін З Фройда Під час психоаналітичного сеансу в пацієнта виникають різні амбівалентні почуття, як позитивні (любов, повага, захоплення), так і негативні (ненависть, страх, зневага), які не можна пояснити об'єктивними причинами З Фройд здійснив узагальнення своїх спостережень, вважаючи, що Т існує в побуті та мистецтві, зокрема в літературі, де поняття «перенесення» має інше значення

Трансформація (*lat transformatio* *змна, перетворення*) — закономірне перетворення однієї літературної структури в якісно іншу зі збереженням внутрішнього змісту Термін наратологі, обґрунтований А Ж Греймасом, вказує на дію, що охоплює два семіотичні об'єкти (речення, сегменти тексту, дискурси, семіотичні системи) Ними можуть бути й два структурні рівні одного тексту або різних текстів, що сприймаються як відповідник кон'юнкції та диз'юнкції, розгортаються від експозиції до розв'язки, витворюючи своєрідну інверсію або негацію Т пов'язує інтратекстуальні семіотичні об'єкти на одному і тому самому структурному рівні Ц Тодоров вбачав у Т відношення між двома позиціями, наділеними спільним предикатом У першому випадку співіснують Т модусу, наміру, наслідку, манери, аспекту, у другому — вірогідності, знання, опису, припущення, суб'єктивація, відношення Інші науковці, прихильники генеративно-трансформативної граматики (Т ван Дейк, Г Принс, Т Павел та ін), доповнюють інтратекстуальні об'єкти глибинною структурою тексту і його поверхневою структурою В Пропп, досліджуючи казки, тлумачив Т як специфічні дії, завдяки яким конкретизуються функції, спрямовані на утворення компонентів чарівної казки, що можуть змінюватися від одного твору до іншого (дивне стає раціональним, героїчне — гумористичним тощо) В аналітичний психолог приділено увагу складній психічній Т функції, що виникає внаслідок напруження між свідомістю та несвідомим, між реальним та уявним і водночас підтримує зв'язки між ними

Трансценденталізм (*англ transcendentalism, від lat transcendentis, transcendentis* *той, що виходить за межі*) — американська філософсько-літературна течія 30—60-х XIX ст (Г Д Торо, Дж Ріплі, Маргарет Фуллер, Т Паркер, Е Олкотт, Е Пібоді, В Е Чаннінг та ін), очолена Р У Емерсоном, яку сформували переважно представники трансцендентального клубу, заснованого в 1836 у Конкорді (Бостон), що були прихильниками трансцендентального ідеалізму, вивчали творчість І Канта, а також Й-В Гете,

Ф-Г Якобі, Ф-В Шеллінга Заперечуючи сенсуалізм, вони обстоювали існування надчуттєвої ідеальної субстанції (Бога), пізнати яку можна через інтуїцію Представники Т переосмислювали досвід європейських романтиків, погляди С Т Колріджа, У Вордсворта, Новаліса, Т Карлейля, положення конфуціанства, індійських «Упаншад», неоплатонізму, унітарної церкви з її настановами рівності перед Богом, виявляли антицивілізаційні настрої, обстоювали принципи індивідуальної свободи кожної людини шляхом набуття духовної свободи, наближення до природи, звільнення від позитивізму Це було проголошено у програмових документах «Природа» (1836), «Американський учений» (1837), «Про літературну етику» (1838), «Реформатор» (1841), «Наддуша» (1841) «Героїзм» (1841), «Довіра до себе» (1941), «Трансценденталіст» (1842) Р У Емерсона, який закликав піднятися над світом нікчемного гендлярства до висот духу, до героїчного індивідуалізму Представники Т засуджували систему рабства, поширену у південних штатах Р У Емерсон був автором «Бостонського гімну», присвяченого неграмотикам, Г Д Торо допомагав їм втікати до Канади, після придушення афроамериканського повстання у Харперс-Фері (1859) виступив на захист Д Брауна Концепція Т позначилася на аболіціоністській літературі на лириці Г У Лонгфелло, В Вітмена Деякі прихильники Т під впливом утопічних соціальних ідей П Фур'є організували біля Бостона колонію Брукфарм (1840—47) під керівництвом Дж Ріплі й Т Паркера, що ґрунтувалася на побратимській кооперації й була змальована у «Романі про Блайтдейл» (1852) Н Готорна Вони мали свій журнал «Циферблат» («Dial», 1840—44), спочатку редактований Маргарет Фуллер Іноді трансценденталісти вдавалися до робінзонади, як-от Г Д Торо, який жив відлюдником на березі Волденського озера, біля Конкорда, харчуючись тим, що виростив сам, це він описав пізніше у книзі «Волден, або Життя в лісі» (1854)

Трансцендентальне означуване (*lat transcendentis* *той, що виходить за межі*) — визначальне поняття деконструктивізму запроваджене Ж Дерридоу, що вказує на позатекстуальний референт як буттєву підставу з'ясування текстової семантики, що здійснюється під час метадиалогу постмодернізму із започаткованою І Кантом класичною традицією позадосвідного пізнання трансцендентного У межах концепції порожнього знака та приєднання метанарайї формується нове ставлення до тексту, поза яким не існує людини, тому його неможливо тлумачити зовні Будучи принципово гетерогенним, текст характеризується на підставі відсутності всередині його повноти сенсу, орієнтується на розмиття вірогідних семантичних осередків, інтратекстуальних слідів Текстова семантика у класичному вигляді преференційної концепції знака є наслідком привнесених до неї культурно зумовлених значень, втрачає свою автономність та автохтонність Деконструкція прагне руйнувати логоцентричну квазіцільність, ніби зумовлену зовнішнім означуваням, існування якого береться під сумнів Відмова від Т о розкриває простір для мовної самодостатньої реальності, що не потребує будь-яких позамовних підтверджень, або, за словами Ж Дерриди, — «нічого не існує поза текстом», котрий не претендує на остаточну істину Отже, постмодерністське світосприйняття формується на основі

хаотичної гри означників, даність яких втрачена разом з ідеєю референтності, слово перетворюється на єдиний засіб творення дійсності, що особливо помітно в художній практиці, а історія культури, літератури визначається як історія мови

Трафарет (*ital traforetto, від traforo свердловина, проколювання*) — механічне використання письменником одних і тих самих топосів, що втрагли свою естетичну свіжість, набули схематизованого, клішованого вигляду У малярстві поняття вказує на форму кольорового зображення (пластина з отворами для нанесення фарб), розраховану на багаторазове нанесення певного мотиву, застосовується також у художній вишивці, текстильному та паперово-пакувальному виробництві, поліграфії тощо

Третьоособовий нарратів (*англ narrative opovidь*) — нарратив, оповідка якого не вважається персонажем оповідних ситуацій та подій, представлений займенниками *він, вона, воно, вони* Те саме, що й гетеродіагетичний нарратив

Треченто (*ital trecento, букв триста*) — італійська культура XIV ст., що передувала добі Ренесансу Період Т визначає боротьба готичних та релігійних стильових тенденцій

Три єдності (*нім drei Einheiten, англ three unities, франц trois unites, рос три единства*) — єдність часу, місця та дії, що була обов'язковим принципом творчості доби класицизму, на підставі якого уявляли гармонію та виступність мистецтва, сценічну правдоподібність Єдність часу (не більше доби) запропонували Р та В Маджі («Загальноприйняті правила до книги Аристотеля про поетику», 1530), підтримали Л Кастельветро («Поетика» Аристотеля, викладена народною мовою та потлумачена», 1570), Ф Буоначчі («Міркування на захист Аристотеля перед флорентійською академією», 1597), Ж де Ла Тай («Про мистецтво трагедії», 1572), які обґрунтовували правило максимального наближення до тривалості вистави часу в трагедії чи комедії Єдність місця стосувалася його незмінності, розвитку дії в одній кімнаті або на вулиці або переходу з кімнати на вулицю Обґрунтована ще Аристотелем єдність дії в трактаті класицистів обмежувала п'єсу лише однією дією Остаточне правило Т є сформульовані Ж Шаплен («Обґрунтування правила двадцяти чотирьох годин та спростування заперечень», 1630), Ж Мере (передмова до видання «Сільванри», 1631), П Корнель під час академічної дискусії з приводу його трагедії «Сід» («Роздуми про три єдності — дії, часу і місця», 1660), а також Н Буало («Мистецтво поетичне», 1674) Принцип Т є визначальний для драматургії XVIII ст (Й Готшед, О Сумароков та ін), був надто умовний, відкинутий романтиками

Три стилі — рівні літературної мови, обґрунтовані у поетиках та риториках Основу учення про стилі заклад грек Діонісій Галікарнаський (прибл 55—8 до н е), який у листі до Помпея окреслював два стилі (простий і піднесений), а в трактаті «Про розташування слів» виокремив строгий, гладенький, середній стилі Ритор Деметрій («Про стиль») налічував їх чотири величний, шляхетний, простий і потужний Римський ритор Квінтіліан (прибл 35 — прибл 96) визначив три стилі (високий, середній, низький), його класифікацію поглибили французькі мовознавці межі XVII—XVIII ст (Н Фаре, Ж Шаплен), підтримали

класицисти, зокрема російські В Тредаковський («Міркування про оду взагал», 1734, «Лист від приятеля до приятеля», 1750), О Сумароков («Епістола про віршованість», 1747), особливо М Ломоносов («Передмова про користь книг церковних в російській мові», 1758) У Києво-Могилянській академії культивувався «високий» стиль «словеноросійською» мовою, засвідчений творами Івана Максимовича, Стефана Яворського, Гаврила Бужинського, Феофана Прокоповича, Григорія Грабянки, Варлаама Лашевського, Георгія Кониського, Григорія Сковороди та ін Т с стосувався не лінгвістичного, а риторичного аспекту, розмежовуючи застосування риторичних фігур та тропів у відповідних жанрах За доби класицизму високий стиль рекомендували застосовувати в одах, героїчних поемах, трагедіях, ораторських промовах, середній — у листуваннях, сатирах, еклогах, елегіях, низький — у комедіях, епіграмах, що мало дидактичну мету Так, Феофан Прокопович («Про риторичне мистецтво», 1706) зазначав, що «уся відмінність обробки і значення особливо залежить від тієї справи, про яку йдеться, і від особи, до якої пишуть, бо якщо пишеш до товариша, рівного за положенням або нижчого, про справу малого значення, то стиль має бути найнижчим і найпростішим, якщо пишеш до пристойнішого, то надай листові більш блискучого стилю Якщо ж пишеш про щось дуже важливе, то значення справи вимагає більш високого стилю висловлювання» У сучасній стилістиці теза про Т с модифікувалася у вчення про функціональні стилі мови, в літературознавстві стала частиною історії науки

Трибрахій (*грец tribrachius, від treos три, brachus короткий*) — в античному віршуванні — стопа на три мори, що складається з трьох коротких складів (uuu), застосовувалася як варіація рівнозначних їй стоп ямба та хорєя У новітньому віршуванні цей термін використовується на позначення відсутнього наголосу у стопі амфібрахія чи анапеста, найчастіше на першій стопі дактиля У поезії ХХ ст така особливість спостерігається і в середині верса

Триверс (*грец trivversus, від troes три, versus поворот, поетор*) — строфа з трьох віршових рядків, поширена у європейському віршуванні, іноді має замкнуте римування (aaa, bbb) і називається терцетом Т вживається також із холостим віршовим рядком на зразок ритурнелі (ааа, bxb) або з відкритим римованим поєднанням, з переходом рими зі строфи у строфу, як у вланелі (aba, aba, aba тощо) та терцинах (aba bcb cdc та ін)

Тривіальна література — див **Масова література**.

Тризна — у стародавніх слов'ян, зокрема й праукраїнців, — завершальна частина язичницького поховального обряду, під час якого приносили жертви (медом, що спостеріг арабський письменник Х ст Ібн-Русте), насипали могилу, відбувалися вояцькі змагання та бенкет на честь покійника, що символізували боротьбу між життям і смертю, воскресіння Такі обряди відбувалися кілька разів упродовж першого року, під час яких щоразу досипали могилу Таким чином формувався культ предків Про Т згадувалося у Повісті минулих літ, коли княгиня Ольга у 945 зверталася до древлян з вимогою влаштувати 11 «мужу своєму» Ігореві Т збереглася до Х ст, згодом під впливом християнства трансформувалася в обряд поминок

«Трізуб» — громадсько-політичний, літературно-мистецький журнал (Париж, 1925—41), зітціюваний С Петлюрою, за редакцією В Прокоповича До авторського колективу увійшли відомі письменники, історики, громадські діячі О Саликівський, О Лотоцький, М Славинський, В Королів-Старий, В Сальський, Є Чикаленко, В Дорошенко, О Шульгин та ін Регулярними у «Т» були рубрики «Декларації, відозви, заяви, комунікати», «Огляди преси», «Хроніка українського життя в еміграції», «Події в Україні» тощо При часописі друкували бюлетені, як-от «Надзвичайне щоденне видання», присвячене судовому процесу над Швацбардом — убивцею С Петлюри, словники («Французько-український словник», упорядкований Наталеною Королевою), кольорові портрети Т Шевченка, С Петлюри тощо При редакції тижневика функціонувала перша українська книгарня в Парижі, де з'являлися твори О Олеса, В Винниченка, А Кашенка, М Грушевського, Д Донцова та ін, сформувалася Українська бібліотека імені Симона Петлюри Таку саму назву мало українське видавництво у Канаді (Вінніпег, з 1948), що випустило чотиритомне видання «Кобзаря» Т Шевченка з ґрунтовними науковими коментарями Л Білецького, а також п'яти томне видання «Літопису українського життя в Канаді», в основу якого були покладені річники «Українського голосу», тощо

Триколірний друк — полграфічний спосіб створення відбитків червоною, жовтою, синьою фарбами за допомогою трьох друкарських форм Нині Т д виконують за допомогою комп'ютера

Триклон (грец *trikōlos* *тричленний*) — поетичний або прозовий вираз, що складається з трьох частин, як-от «Прийшов, побачив, переміг» (Юлій Цезар)

Трікстер (нім *Trickster* *блazenь*) — блazenь, простака, трюкач, комічний персонаж, найвний у багатьох зразках усної та писемної творчості К-Г Юнг розглядав його з позиції архетипу, співвідносив із посталями вівтника Меркурія, Великого Тома (хлопчика-мизичика), Дурня Ганса, блазня Ганґвірда Він вважав його дублером культурного героя, а також носієм тьшових ознак амбівалентного індивіда, передвісника спасителя, недолюбленого і водночас надлюдина Частю Т називають надлюдного комічними рисами негативного двійника, яким був, наприклад, Епітемей — комічний брат Прометея, функції якого він пародював Т втілює деструктивні інтенції, деієрархізацію звичних стосунків і цінностей, ігрове існування через багатьох взаємовиключних інших й одночасно вірність собі, здатність володіти кількома масками, перебувати як у межах етики й естетики, так і за ними Т містить замасковані несвідомі потяги, колективний, спроектований на індивіда образ Тін, втілює первинний розум, схильний до хитрощів, обману, трюкацтва, спершу пов'язаного з шаманськими ритуалами, а потім відмежованого від нього Тому він еволюціонував у простака, схильного до витвок, жертвою яких він іноді стає, до порушення табу, до маскарадності, травестування, карнавальності Т відображений у Дюнісах, сатурналях, масляних святах тощо, поступово виходить зі сфери несвідомого, намагаючись діяти «розумно», хоч архаїчні риси у ньому зберігаються Він постає в образі індивідуалізованого штукаря Пульчинелла, Ходжа Насреддін, Іван Дурник, барон Мюнхгаузен, Рейнеке-ліс, Шельменко-денщик

Таки персонажі завжди були популярними, адже гадані дурні спритно обводили круг пальця чваньків, снар, можновладців тощо, не схвальновали брідь-яку владу У їх поведінці часто поєднувалися причина і наслідок, окреслена недиференційованість суб'єкта й об'єкта, перевертання дійсності, застосування сміху замість формальної логіки Щирій, добродушний Т, зособлюючи світосприйняття простолуду, керується здоровим глуздом, прихованим за простакуватою маскою Такими були казкові персонажі («Лисичка-Сестричка й Вовк-Панібрат»), «мудрі дурні» інтермедій та вертепів, дяки-пивоізи, літературні персонажі, змальовані Григорієм Сковородою («Убогий жайворонок»), І Котляревським («Енеїда»), Г Квіткою-Основ'яненком («Салдатський патрет»), І Нечуєм-Левицьким («Афонський проїдисвіт»), «На гастролях у Микит'янах», оповідання про бабу Параску та бабу Палажку, «Чортяча спокуса», «Кайдашева сім'я», «Старосвітські батюшки і матушки», «Старі гультя» тощо) І Нечуй-Левицький вважав Т «виявцями народного національного духу, котрий заіався у всіх звивках розуму й фантазії щирого українця, гумору природженого», жвавого, веселого, несилюваного, козацького Схожі герої з грубою, дивакуватою поведінкою, неупередженим мисленням, несприйняттям шаблонів, поява яких зумовлена специфікою прикордонного життя, притаманні й американському фольклору Часто його гумористичні наративи подавали комічні події від першої особи, набували вигляду удаваної серйозності, зумисного нехтування нелогічністю, ніби випадково наводили ключову фразу, що містила суть твору П Ковчч обстоював концепцію Т як «маски безпристрасного обличчя», що видається важливою не лише для гумору, а й для розуміння одивного повідомлення Основна увага зосереджена не на подіях та участі чи неучасті у них «наївного» оповідача, а на ставленні до них, на важливості другорядних фактів Удавана простакуватість є захисним механізмом, що дає змогу уникнути стороннього втручання у внутрішній світ людини До образу «свого хлопця з народу» додаються риси «нового Кандида», який усвідомлює власну гру, передв'ягаючись у блазня й дистанціюючись від нього Таки Т з'явилися у доробку Марка Твена («Людина, що спокусила Гедліберґ», «Скам'яніла людина», «Моє криваве злодіяння», «Сіамські близнюки», «Простаки за кордоном», «Пригоди Тома Соїєра», «Пригоди Гекльберрі Фіна», «Бевзь Вілсон» тощо)

Триліема (лат *tri* *три* і грец *lemma* *засновок*) — особливий випадок умовно-розділового силігизму, коли умовний висновок передбачає залежність від основи не одного, а трьох висновків, які виключають один одного

Трілер (англ *thriller*, від *thrill* *викликати тремтіння*) — бойовик (роман, п'еса, кінострічка) із напруженим сюжетом, стрімким розвитком дії, поширеним у масовій літературі, започаткований оповіданнями Е А По, романами «Жінка в білому» (1860), «Місячний камінь» (1868) В Коллінза Виокремлюють сенсаційний, фантастичний, містичний, батальний різновиди Т

Трилісник — назва віршових трирядкових мініатюр В Коломійця, які асоціюються з японськими хайку, виражають у лаконічній формі тонкий ліричний настрій, медитативні переживання

Що в небі робити?
Тільки й одного
Думати про землю

Трилісник — особлива форма циклізації здебільшого ліричних гворів, що вказує на авторську волю при окресленні цілості жанрового утворення, тому виділяється від кількісних означень на зразок «три сонети», «три ронделі». Пов'язується з творчістю І Анненського, який у збірці «Кипарисова скринька» (1910) помістив більше двадцяти малих циклів, об'єднаних у розділ «Трилісники», хоча це поняття використовували раніше В Марков («Трилісник Три вірші», 1870), К Бальмонт (збірка «Будьмо як Сонце», 1903). Назва передбачає камерність, приглушеність, елегантність літературних потрійних утворень, тому часто конкретизується епітетами *сутинковий, сентиментальний, осінній, трагічний* тощо. Під час кафеюного періоду російської літератури у Москві функціонувало літературне кафе «Трилісник» (1918). Таку назву мали й колективні збірки, як-от «Трилісники Вірші» (Ростов-на-Дону, 1922) В Кривошапкина, І Печерського, С Курянина.

Трилогія (грец. *trilogia*) — різновид циклу, літературний твір, що складається з трьох самостійних частин, об'єднаних спільними сюжетом та задумом. Т була відома ще за античної доби, наприклад цикл із трьох трагедій «Орестея». Есхіла. Коли до них додавалася сатирська комедія, то вже йшлося про тетралогію. У п'єсі нової й новітньої літератури також трапляються випадки Т, як-от «Валленштайн» Ф Шиллера, що складається із «Табору Валленштайна», «Пікколоміні» та «Смерті Валленштайна», або три комедії П О де Бомарше «Севільський цирульник», «Весілля Фігаро», «Провина матері». Т наявна і в прозі «Христос та Антихрист» Д Мережковського, його ж чотири Т, написані в еміграції (серед них «Реформатори», «Іспанські містики»), «Ost» У Самчука, «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет». Є Гуцала. У ліриці вона застосовується нечасто. «Трилогія пристрасті» І-В Гете, «Трилогія пристрасті» М Бажана.

Тримакр, або **Молос**, — стопа в античному віршуванні на три довгі склади з шести мор — — — У силабо-тонці Т іноді називають ритмічний хід, коли трискладова стопа утворена трьома односкладовими словами.

Триметр (грец. *trimetrons* *триметрий*), або **Триподія**, — в античному віршуванні — вірш, що складається з трьох метричних одиниць (стоп чи диподій). Найпоширенішим вважався застосований у трагедіях та комедіях ямбічний Т, що мистив три ямбічні диподи, тобто шість ямбічних стоп із цезурою посередині третьої або четвертої стопи. Інколи вони могли замінюватися пришвидшеним спондеєм. Імітацією Т є переклад А Содоморою трагедії «Перси» Есхіла.

І дружній заклик несподівано
Погряє повітря «Гаї же, діти еллінів!
Отчизну порятуйте, жон, дітей своїх,
Боїв оселі — наш храми батьківські
Й дідв могили! Нині в бій за це йдемо!

У сучасному віршуванні йдеться про тристопний вірш двоскладового чи трискладового розміру силабо-тонки, наприклад застосований у віршовому рядку з амфібрахійним розміром на три стопи «По

небу не змарі, а ключа » (В Ярошенко) — — —
— — — — —

Триміри́к — дольник, або паузний вірш, що нагадує анапест, амфібрахій чи дактиль, у якому в певній стопі опущено наголос, внаслідок чого утворюється пауза (лейма).

Гострі очі, розкриті в морок,
Б'є годинник чотири, п'ять
Моє серце в гарячих змогах,
Я й сьогодні не буду спать (Олена Теліга)

Термін І Качуровського

Тринадцятискладник (нім. *dreizeher-silbiger Vers*, англ. *verse of thirteen syllables*, франц. *vers de treize syllabes*, польсь. *trzynastozgloskowy*, рос. *тринадцатисложник*) — верс на тринадцять складів із парокситонною клаузулою та цезурою після шостого або сьомого складу, характерний для віршування давньопольської і давньоукраїнської літератури XVII—XVIII ст. Зразком Т був вагантський вірш, або шести-стопний хорей із дактилічною цезурою. При запровадженні цього силабічного розміру у польське віршування, а відтак — в українське, збереглися лише обсяг віршового рядка та розташування цезури, натомість втрачені хорейні ознаки, а цезура набула парокситонних ознак. Приклад Т із трагікомедії «Володимир» Феофана Прокоповича у перекладі Вал Шевчука.

Нині день засвітився — о радість премнога,
День прийшов що звистився для мене від Бога
Так, це світло, що духом прислати видимо,
Общяв тобі, граде, Києве любимий
Був у тьмі ти раніше, хоча перед миром
Світлим ділом преславний, але ще кумирам
Темним ти покорявся, був чорний в безвір'ї,
Отож світлом себе ти осяя невечірнім!

Трипільська культура — археологічна культура (IV—II тис до н е), поширена від Дунаю до Дніпра, пам'ятки якої біля села Трипільля на Київщині вперше відкрив (1893) та дослідив В Хвойка, підкріплюючи свої спостереження аналогічними знахідками на Старокиївських висотах, коло сіл Верем'я, Халег'я, Жукивки. Т к поширена на території майже 200 000 кв км, яку заселяли хлібороби-орні характеризувались розбудованими за радіальним принципом містами (протомістами, містами-храмами, передусім на честь Сонця), що займали площу від 60 (поселення Онопрівка-1 у Тальнівському районі на Черкащині) до 450 га (біля села Тальянок на Черкащині). Іх у період енеоліту налічувалося двадцять чотири, люди мешкали, як довів К Зінківський, у двоповерхових будинках. Світосприйняття трипільців ґрунтувалось на законах універсального кологію, зафіксованих на кераміці чотири сонця, що втілювали його обертання на небі, відповідно чотири свята на їх вшанування, також символ сторін світу, п'яро року. Композиції були триярусні, часто містили зображення трьох колосків, що засвідчували характерні для етносу хліборобів образ Трисидного світу, всосридного дерева життя. Частими є зображення, на яких зернина проростала із Сонця і колосилася триєдиним деревом у Всесвіті. В Мицик у низці праць («Свята сонячного циклу», «Писанки Черкащини», «Міста Сонця», «Каша — мати наша», «Священна земля хліборобів») наголошує на космічності світогляду хліборобства в Т к Космогонічні фабули найповніше відображені на гончарних

виробах, передусім у символах сонця, знаках землі, плідності, потоків дощу, сваргах, у навкісних, заокруглених, обертальних лінійках-образах єдиного у множинності світу, який проявлявся від одиничності (антропоморфний образ Всесвіту на горщику із Петрен, як вважає академик Б Рибаків) до розмаїття через парність як поєднання складників (Небо і Земля, Вогонь і Вода), що позначали на онтологічній основі світобудови (орнамент на горнятї із Гребенюкового Яру чи керамічній посудинї зі Слобідки Західної) Поширене й зображення двозуба (на голові статуетки із Олександрівки), що вказувало на онтологічний знак Тельця-Велеса, в сузір'ї якого тоді перебувало Сонце Парність вважалася основою божественної мирності, власне триєдності (передусім сонця, місяця і води), космічної триярності (нижній відображав землю, середній — сонячний рух, дощ, природу, верхній — небесну воду), поширеної вже за доби мезоліту, коли поєднання води (Ва) та сонця (Ра) утворювало Свару, тобто вказувало на світотворчого бога Сварога, наприклад, на сферичній поверхні горщика з Гребенюкового Яру, а також Триглава (Сварог, Перун, Світовид), пізніше — Трояня Йшлося про головний символ світового буття — Тризуб, про присутність космогонічної сили, тобто Бога, у трьох іпостасях Тримирності, за спостереженням П Харченка, універсальна для світобудови, в основі якої перебувають найменші елементарні частки електрон, протон, нейтрон Аналогічними символами були триквестери (три лінії), три цятки, три колючки на все небо (горня з Чичирківського міста), що відображають ідею нестримного зростання, дію трьох рівнозначних сил, породжених Абсолютом Вони трансформуються у відому з найранішого етапу Т к чотиричасність, як-от зображення велета (двоконічний горщик із Петрен), три яруси з чотирма руками, що означали не лише чотири сонця або сторони світу, а й чотирираменний хрест, знаки Сварги (свастики) як сонячного руху, космічного руху, вогняного обертання (двоконічний горщик із подистровського Липчанова), навкісний хрест та ромб як втілення плідності (статуетки з Бернового, з Луки Врублівецької, Ленківців) Співмірність триєдності у чотиричасності вказувала на відкриття хліборобами-оріями основ світобудови, її космогонічної енергії, що виражена у семи елементах світотворення, фіксованих в археологічних знахідках Мізинської, Межирицької стоянок, протонеолітичної Кам'яної могили, де зображено бика з сімома ямками, що були відповідниками зірок у сузір'ї Тельця На кераміці розвинутого Трипілья (посудина з Луки Врублівецької) біля сонця прокреслено сім енергетичних хвиль, сім виконаних різними кольорами енергетичних центрів (чакр) позначено на ранньотрипільських статуетках (поселення Сокильці-Полужки), що відтворює зв'язок індивіда й етносу з космічними силами На думку Б Рибаківа, такі зображення були «найвищим сплеском первісного хліборобського мистецтва, багатого космогонічним і навіть міфічним змістом» Воно має відповідники в індоарійських текстах, зокрема у давньоіндійській «Рігведі» Так, у її дев'яностому гімні йдеться про Порущу («Людина — це цілий Всесвіт»), що асоціюється з трипільським зображенням велета на двоконічному горщику із Петрен Архетипи Т к закарбувалися в етногенетичній пам'яті автохтонів, предків українців Так, співмірність триєдності у

чотиричасності відозмінилася за киеворуської доби в образ чотирибичного, триярного Світовиди, який відображав усвідомлення народом часової спадкоємності, єдності в розмаїтті Донини зберігається обряд пошанування чотирьох сонць (Коляда, Великдень, Купайло, Калита) та три посвятки (Колодій, Трійця, Вєсьля свічки), що стосуються переходу однієї пори року в іншу Таке уявлення наявне й у колядках, наприклад, хлібороб «Кладе стоженьки на три плуженьки, / Кладе копоньки та у чотири» Ритуальні дійства та фольклорні тексти містять мнемонічні сліди космогонічного світобачення трипільців, які, отже, можуть сприйматися як еквіваленти правдивого міфу Зокрема, є багато народних пісень присвячених парності, означених поетичною символікою (колядка «Ясен місяць — пан господар, / Красне сонце — жона його»), яка поширена у веснянках, купальських, весільних чи ліричних піснях, де з'являються образи князя і княгині, голуба і голубки, лебедя і лебідки, місяця і зорі тощо Особливого значення надавали шлюб, у якому пара (чоловік і жінка) освячувалася Богом, Царицею Небесною, відомою від Т к як Велика Мати, яку досі зображують на рушниках, асоціюють зі світовим деревом Двозуб використовувався і за доби козаччини увінчував шапки гетьманів, вводив до гербів козацької старшини символізував державницькі інтенції українців Образ триєдності у вигляді тризуба був гербом киеворуських князів позначав світове дерево (колядка «Ой плине, плине райське древо, / Райське древо з трюма вершеньки») Триєдність відображена у різних фольклорних жанрах, розбудованих на міфологічному підґрунті господар, дружина, діти уподібнюються до сонця, місяця, зірок, їм посилаються дари (жито, пшениця, всяка пашинця), Бог триєдиний («То праве личко — світле сонечко, / А лве личко — єсний місяцю, / А в грутлях его зоречка сяє»), виокремлюють три групи обрядів (родини, весілля і похорони) Чотиричасні моделі сонця також наявні у фольклорних творах

В одне віконце — ісходе сонце,
В друге віконце — в обіді сонце,
В третє віконце — в полудні сонце.
А у четверте віконце заходе сонце

Йдеться про храм, збудований міфічними тєслями, що відтворює символіку трипільської кераміки Так само сім дій наявні у різних ритуалах, наприклад у заплтанні Зеленого Шума або у троцькій пісні, коли двичинці-семилітці під час її ініціації загадують сім загадок й отримують від неї відповіді

Скрипка грає — голос має,
Сокил плаче — сліз не має,
Вода біжить без прогону,
Місяць світить в ясну пору,
А хміль в'ється круг деревця
Камінь росте без коріння,
Сонце горить без полум'я

Відображення символів Т к у фольклорних текстах, ментальності українців дає підстави припустити про існування гіпотетичного праукраїнського періоду історії культури (словесності) починаючи з доби Т к

Трипобдіа (грец. *tripodes*. розмір на три стони) — див **Тримєтр**.

Триптих (грец. *triptychos* — *потрипийний*) — різновид циклу, композиція з трьох самостійних мис-

тецьких творів, пов'язаних спільним ідейним змістом та мотивом У літературі Т найпоширеніший у поезії «Сльози-перли» Лесі Українки, «Триптих» О Ольжича, «Кінотриптих» М Вінграновського, «Триптих про слова» І Драча, «Древлянський триптих» Ліни Костенко, «Ланчонентний триптих» Б Бойчука та ін У малярстві називає картину з трьох частин

Трискладовий розмір — у сучасному силаботонічному віршуванні — розмір, у якому поруч з одним наголошеним складом розташовані два ненаголошені (дактиль, амфібрахій та анапест) Віршові рядки з Т р можуть вільно поєднуватися, в такому разі йдеться про Т р зі змінною анакрузою Класичному українському віршеві притаманне заповнення сильних місць наголошеними складами, пропущені наголоси трапляються рідко, крім застосування трибрахії У поезії ХХ ст активізувалися надсистемні акценти, передусім на першій стопі анапеста на слабких місцях Цим Т р відрізняється від двоскладового розміру, в якому велика частотність пропуску наголосів наявна при рідкісних надсистемних наголосах Якщо ритм двоскладових розмірів полягає у правильному чергуванні обов'язково наголошених та обов'язково ненаголошених складів, то у трискладових таке чергування стосується обов'язково наголошених та необов'язково ненаголошених складів Т р поширився в українській поезії у ХІХ ст В античній версифікації Т р витворювало поєднання довгого складу з двома короткими, короткого з двома довгими або трьох довгих і трьох коротких

Тригоніст — третій актор у давньогрецькому театрі, якого ввів у свої п'єси Софокл для посилення сюжетного напруження сценічного розвитку дії

Тріолет (франц. *triolet*, від *lat* *trio* *трое*) — тверда строфічна форма, хорейчний або ямбічний восьмивірш за схемою римунання на дві рими (*abaabab*) Поети при цьому дотримувалися смислової паузи після другого та четвертого віршового рядка, на письмі часто позначеної крапкою, що узгоджувалась із синтаксичним та стилістичним урізноманитненням художньої структури Теза, сформульована у першому віршовому рядку Т, мусить поглиблюватись у четвертому Завдяки заздалегідь визначенням повторам витворюється враження тематичної мотивованості, що зумовлює ефект органічної поетичної цілості «елегантної мініатюри» (І Кошелівець) Т виник у середньовічній французькій поезії яку усвічена форма ронделя, поширилась в інших європейських літературах починаючи від творчості трубадурів, у ХV ст набув канонічного вигляду За доби Ренесансу майже не використовувався, натомість поновлений у поезії бароко і рококо (менше — класицизму), передусім як «вірш на випадок» Найвідомішим автором Т був Ж де Раншен (ХVІІ ст) Пізніше до цієї форми зверталися Й-В Гете, А-В Шлегель, Ф Рюккерт, граф А Платен, А Шамссо, Е Гайбель, С Гермлн, В Є Генл, С Гоцинський, Т Зан, Ф Прешерн, А Міцкевич, Т де Банвіль, А Доде, М Карамзін, А Дельвіг, І Бунін, Т Сологуб, І Рукавішников, В Брюсов, К Бальмонт, Р Крушина та ін Інколи Т вживався не у значенні твердої форми, а у вигляді строфи більших за обсягом поетичних творів на зразок поем «Les runes» А Доде чи «Принцеса Мімоза» І Северянина В українській версифікаційній практиці Т запровадив О Бодянский (1831, надруковано в 1914 в журналі

«Україна»), його зразки з'являються епізодично у доробку І Франка, М Вороного, А Казки, Д Загула, П Тичини, М Драй-Хмари, Яра Славутича, І Світличного, І Калинця, М Боровка, М Мірошніченка та ін Т для деяких поетів є улюбленою строфічною формою Так, В Мордань звертався до неї у багатьох своїх збірках («Ритми», «Дерев зелені біоструми», «На рушнику зорі», «Осинні жовті письмена»), зібрав і видав у збірці «Тріюлети» (2003) 178 таких жанровіршів ліричного, філософського, медитативного характеру, виокремив дев'ятнадцять циклів

Відходять друзі і знайомі
За невідому досі грань
Остання крапка, а не кома
Відходять друзі і знайомі
На потойбічному паромі
Пливуть до пристані прощань
Відходять друзі і знайомі
За невідому досі грань

Тріподефорікон (грец. *tripodēphorikon*, від *tri-podē-phoreo* занесення триноги та обтурування у храмі) — в архаїчній давньогрецькій ліриці — хорова пісня, що виконувалась під час урочистої процесії на честь певного божества при носінні трінога та здійсненні жертвоприношень

«Трістан і Ізольда» — середньовічна легенда про кохання Ізольди (дружина корнуолльського короля) і Трістана (небожа і чоловіка), яка вважається одним із епізодів Артурівського циклу Походить із кельтської літератури Сформована у VIII—IX ст, вона поширилась у французькій літературі, але її текст не зберігся Вдалу спробу реставрувати її здійснив у 1900 Ж Бедье (на українську мову переклав М Рильський) Існує дві версії легенди До архаїчної (ХІІІ ст) належать поема Беруля, анонімна поема «Безум Трістана» (Бернська редакція) та роман Айльгарта фон Оберга Кургуазна версія реалізована у втраченому романі трувера Кретьєна де Труа, у фрагментах роману (мж 1180—90) англо-норманського трувера Тома, у прозаїзованому творі (прибл 1226) норвезького ченця Роберта, у поемі «Безум Трістана» (Оксфордська редакція), романах Готфріда Страсбургського (початок ХІІІ ст), Ульріха фон Тюргайма (прибл 1235), Генріха фон Фрайберга (прибл 1300) У цих творах поглиблені мотиви вчинків, окреслений конфлікт між почуттям та обов'язком, трагізм Традиція цих творів зумовила появу віршових повістей, у яких використані окремі епізоди легенди («Ле про жимолость» Марі Французької, анонімні твори «Трістан-менестрель», «Трістан-спокутник» тощо), інколи пов'язані з іншими текстами Артурівського циклу Існує кілька версій середньовічного роману про нещасливе кохання, в яких почуття в серцях Ізольди Золотокоосої та рицаря Трістана спалахнуло через помилкове пиття любовного трюнку Згадується також дочка феї Моргани Ізольда Білорука, з якою Трістан зблизився під час розлуки з Ізольдою Золотокою Друга версія покладена в основу трагічної поеми «Ізольда Білорука» (1912) Лесі Українки Були здійснені англійська, італійська, іспанська (ХІІІ ст), чеська (ХІV ст), сербська (ХV ст), польська, білоруська (ХVІ ст) обробки твору, фабулу якого використовували у французьких та німецьких народних книгах, авантюрному романі (початок ХVІ ст) П Сала, трагедії (1553) Г Сакса Тво-

ром «Т і І» цікавилися романтики В Скотт, А -В Шлегель, Ф Рюккерт, К Иммерман, модерністи Дж Джойс («Поминки по Фіннегану», 1939), Ж Кокто (сценарій кінофільму «Вічне повернення», 1943)

Трїстія (*lat tristis сумний*) — цикл елегійних поетичних творів, у яких домінує сумний настрій, зумовлений розлукою з коханою, друзями, родиною, рідним краєм тощо Назва походить від творів давньоримського поета Овідія, які він написав на заслани в Ольвію

ТРОМ — театри робітничої молоді, поширені у 20-ті ХХ ст, які розігрували агітки, позбавлені художньої цінності

Троп (*грец tropos зворот*) — форма середньовічної літургійної поезії, неканонічна вставка в канонічний текст, присвячена певному його сегменту, передусім зачину, означена емоційністю, риторичною своєрідністю Сформувавшись на основі візантійського пісенства, Т з IX ст поширився у європейській латиномовній релігійній ліриці, адаптований до антифонового мав між двома хорами або між солістом і хором, спав вигляд діалогу, був джерелом літургійної драми

Троп (*грец tropos зворот*) — у поезії і стилістиці — незвичне, семантично двопланове слово або словосполучення, вжите у переносному значенні для характеристики будь-якого явища за допомогою вторинних смислових значень, актуалізації внутрішньої форми Т сформувався у процесі занепаду міфичного світосприйняття, релікції якого збереглися у фольклорі, є наслідком виокремлення у слові прямого та переносного значення Вважався риторичним та літературним прийомом, але у теорії знака й практики сигніфікації Ф де Соссюра та концепції несвідомого З Фрейда був переосмислений переважно в аспекті риторики, в межах якої зближуються віддалені предмети і поняття Теорія Ф де Соссюра акцентувала на семантичному значенні, залежному від ланцюга нескінченних означників, що функціонують або метафорично, або метонімічно Кожен знак лише вказує на значення через низку асоціацій, відмінностей чи сумжностей, але не передає і не втілює його Натомість психоаналітичне тлумачення сновидінь з їх згущеннями, зміщаннями та репрезентаціями вказує на джерело образної системи Найпростішим прикладом Т є порівняння «Неначе цвяшок, в серце вбитий, / Оту Марію я ношу» (Т Шевченко) Літературознавці, які не вважають його Т, пояснюють це тим, що слова в порівнянні вживаються у номінативному значенні Це спростовував О Потебня, наголошуючи, що з їх допомогою людина «одночасно творить новий світ з хаосу вражень і збільшує свої сили для розширення меж цього світу» Т сприймається як наслідок індивідуальної творчості того чи того письменника, виникає у сфері семантики, але набуває мовного вираження у формі конкретних граматичних структур Т створює відповідний контекст, обсяг якого прямо залежить від відстані між Т і денотатом За семантичними характеристиками Т амбівалентний, витворює прихований інакомовний план і вказує на реалі, що в контексті художнього твору можуть видаватися чужорідними Одні складники Т видаються нейтральними, інші — надають експресивності, а його складний та гнучкий механізм вважається економічним виявленням і закріпленням образного бачення певного мовця (пись-

менника) Розрізняють три способи формування Т контигуальний (синеждоха, метонімія), компаративний (метафора, гіпербола, літота) та контрастний Контигуальний спосіб дає змогу пов'язувати сумжні предмети, надавати словесному зображенню внутрішньої смислової єдності, компаративний, сприяє окресленню, посиленню семантично значущих складників образно-емоційного мовлення Крім металогічних Т, використовуються також автологічні, коли йдеться про смислову деталізацію (контигуальний Т *чорна земля*) чи порівняння та конструкцію з прикладкою (компаративний Т *сивий як голуб, світе-Боже*) Деякі з них, зокрема антономазія, літота, епітет, можуть набувати ознак і контигуальності, і компаративності За принципом контрастного Т утворені автологічний оксиморон (*гарячий лід*) та металогічна іронія Тропечні засоби поетичного мовлення, що розкривають багатство його асоціативних відтінків, посилюють та увиразнюють емоційне й оцінне забарвлення, динамізують семантичні поля, вказують на домінуючі ознаки авторського стилю Т досліджували ще античні ритори Їх досвід використовували середньовічні монастирські школи та університети Він відомий і в Київській Русі, зокрема за трактатом «О образех» візантійця Георгія Херобоска, вміщеним в Ізборнику Святослава (1073), але в ньому і в пізній літературі (до створення братських шкіл, де викладали пістику) символи, алегорії й метафори ще не розрізняли Інколи Т відносили до фігур переосмислення Б Томашевський розглядав у його складі метафори з катахрезою, метонімію із синеждохою, епітети, алегорії, перифрази Нині в теорії літератури існують різні погляди на розмежування типів Т Впорядкування класифікації Т належить Г Поспелову («Художнє мовлення», 1974), який виокремив інакомовну зображальну та виражальну функцію слів (метафора, метонімія, іронія, просте порівняння) із різновидами «словесно-предметної зображальності» (усоблення, символ, алегорія, емблема, гіпербола, паралелізм, складне порівняння), епітет, на думку дослідника, належить до об'єктів синтаксису Ю Лотман вважав, що «будь-яке слово в художньому тексті — в ідеалі троп» Ж Лакан, Ж Деррида, Юлія Кристева, Р Барт, переглядаючи традицію метанарації та метафізичного мислення, надають Т першорядного значення на противагу поняттю, тому в постмодерністському мовленні сама мова вважається Т

Тропяр (*грец tropos зворот*) — жанр православної літургійної поезії, лаконічний пісенств, виконуваний у каноні після ірмоса, звернень до нього, підлеглий його ритму і тональності Іноді Т виконувався після служби Він започаткований, очевидно, у IV ст на змішаній основі світської візантійської та близькосхідної культур, з V ст набув статусу самостійного мелопоетичного жанру, який називали стихірами (X ст), тобто імпровізаціями на мотиви Св Письма Т мав цілесну композицію, тяжів до монументального стилю, орнаментального оздоблення, тому увійшов до церковного богослужіння Використовувався як означник строфи у великій поетичній композиції на зразок давнього кондака, іноді канона Вважається що одним із перших авторів був імператор Юстиніан Однак питання канонічності Т спричинило дискусію, тому що він генетично пов'язаний із народною пісенною традицією, підхопленою єретиками Відомо, що

ересарх Арій написав чимало «неканонічних» пісень, відомих як арианські співи. Однак Т у православній практиці залишився молитовною піснею, в якій ідеться про сутність певного свята, важливу подію з життя духовного подвижника тощо. Твір часто отримував назву залежно від теми, який був підпорядкований, наприклад Богородичний недільний Т Тексти жанру наведені у Трьох цвітній та постовій. Використовується разом із кондаками, прокимнами та причасними на весь тиждень, з величаннями, кондаками, антифонами, за достойниками. Приклад Т Св рівноапостольному великому князеві Володимирі, що виконується 28 липня разом із величанням, кондаком (глас 8), прокименами та причасним.

Уподобився єси купцеві, що шукає доброї перлини, самодержавний Володимире, коли сидів на високому престолі матері городів наших — Богом береженого Києва. Випробовуючи і посилаючи до Царгорода, щоб пізнати православному віру, знайшов ти неоціненну перлину — Христа, що обрав тебе, як другого Павла, і зміг у святій купелі сліпоту душевну і тілесну. Тому святкуємо твоє Успіння ми, люди твої. Молиси, щоб спаситися душам нашим.

Т був складником української драми XVIII ст як частина її пісенства.

Тропечний (грец *tropos* зворот) — див Троп.

Трохей (грец *trochaos* той, що біжить) — див Хорей.

Трубадур (франц *troubadour*, від прованс *trober* винаходити, вирушати) — середньовічний провансальський поет (XI—XIII ст), виконавець власних творів (балади, альби, канцони, сирвенти, серенади, романи, пасторелі, секстини тощо) мовою ок при палацах можновладців під акомпанемент скрипки чи іншого інструмента (інколи такі пісні виконували жонглери та менестрелі). Т володіли нотною грамотою. Кожна нова пісня співалася на нову мелодію, мала вишукані форми, складну будову строф та римування. Збереглося до 900 розмірів тогочасної куртуазної лірики, що, переосмислюючи досвід римської класики, арабо-андалузської та народної поезії, утверджувалася в перебігу гострих дискусій (жанр тенсоні) між прихильниками ясної (*trobar clar*, або *leu*) та замкнутої, «затемненої» (*trobar clus*) манери виконання. Існував ще прикрашений стиль (*trobar ric*) Т оспівував куртуазне кохання, лицарське служіння Дамі серця, якою часто була замінна жінка, радощі земного життя, шляхетні пориви до прекрасного. Незважаючи на несхвалення церквою, поезія Т мала багаго прихильників. Серед п'ятисот авторів найвідомішими були Гільєм ІХ — герцог Аквітанський (1071—1127), Джауфре Рюдель (прибл 1140—70), Гіруат Борнель (XII ст), Бернарт де Вентадорн, барон Бертран де Борн (прибл 1140 — прибл 1215), Арнаут Данель (прибл 1180—1220) та ін. Іхня творчість вплинула на лірику труверів у Франції та мінезінгерів у Німеччині, на формування поезії *dolce stil nuovo*, на зародження нової європейської лірики, позначилася на творчості «королеви трубадурів» Марії Французької, англійського короля Річарда Лев'яче Серце, арагонського короля Педро II, сеньйора Раймбаута Оранського, графині Беатріс де Діа та ін. Після французької інтервенції організованої Ватиканом (Альбігойська війна), Прованс було знищено (1229),

що негативно позначилося на творчості Т. До доробку Т постійно звертаються письменники наступних періодів. Так, мелодрама «Трубадур» (1836) іспанського драматурга А Г Гутьєрреса стала основою однойменної опери Дж Верді. Зверталися до теми провансальських поетів Е Ростан («Принцеса Марія»), англійські прерафаелти, А Майков, О Блок та ін. Легенда про Таннгойзера надихала німецького композитора Р Вагнера, поета Г Гейне, прозаїка Т Манна — автора «Чарвної гори» (1924). Ю Клен написав цикл «Прованс», в якому містяться чотири сонети «Бернар де Вентадур», «Бертран де Борн», «Жоффрау Рюдель», «Жоффрау Рюдель Мелсанді». На українську мову твори Т переклав М Терещенко «Пастореля», «Романс» Маркабрюна, «Канцона» Барнарта де Вентадорна, «Канцона» Джауфре Рюделя, «Сирвента» Бертрана де Борна, «Канцона» Пеїре де Відаля.

Трувер (франц *trouvers*, від *trouver* знаходити, творити) — палацовий поет на півночі Франції (переважно Пикардія) у XII—XIII ст, що складав та виконував мовою д'айль (*langue d'oïl*) епічні й ліричні пісні (альби, шансоні тощо), джерелом яких були фольклорні твори, писав також п'єси. Творчість Т розвивалася при дворах можновладців, зазнала впливу трубадурів, сприяючи розвитку метрики і строфики, збагачуючись куртуазними мотивами. Її характеризує розсудковість, що засвідчили такі жанри, як партимені і тенсоні. Крім того, поширювалися канцони, сирвенти, пасторелі, реверси (пісні про весну), батальні пісні. Т започаткували жанр лицарського роману. Найвідомішими Т були Крет'єн де Труа (прибл 1130 — прибл 1191), Гот'є д'Аррас (XII ст), Рауль де Уденк (XII—XIII ст), Одфруа де Батар (XII—XIII ст), які зверталися до любовних мотивів, співець хрестових походів ремісник Конон де Бетюн (середина XII ст — прибл 1220), поет і драматург Жан Бодель (друга половина XII ст), англо-норманська поетка Марія Французька (друга половина XII ст), майстер пасторелі Рішар Семел (XIII ст), наваррський король Тібо Шампанський. Поезія Т вплинула на віршування поетів-городян, на творчість Адама де ла Аля, на школу Гільома де Машо — Дешана (XIV ст).

Трудові пісні — один із найдавніших жанрів уснопоетичної народної творчості, що сформувався під час громадських та індивідуальних господарських робіт. Ритм таких пісень відповідає ритму трудових зусиль, супроводжується вигуками-приспівками. До Т п належать косарські, жниварські, наймитські, бурлацькі, робітничі та ін пісні.

Трупа (нім *Truppe*, букв *натовп*) — творчий колектив театру.

Труїзм (англ *truism*, від *truth* правда) — загальновідома істина, банальність.

Трюк (франц *truc*, букв *спритність*) — ефектний, майстерний прийом у сценічному мистецтві, передусім у цирку. Поняття вживається також щодо несподіваного вчинку, спритної витівки, до якої часто вдавалися авангардисти.

Тужіння — див Голосіння.

«Тунель через Шпрее» (нім *Tunnel über Spree*) — гурток берлінських письменників та «друзів літератури» (1827—97) створений австрійським поетом, фейлетоністом, літературним критиком М-Г Зафіром за зразком віденської «Лумсдальської печери». Його представники не визнавали позахудожньої заан-

гажованості літератури, шанували талант, нехтуючи соціальним походженням автора, якого розглядали як носія сакральних традицій та категорій прекрасного, поєднували естетику бідермайєра з витонченою формою У різний час участь у гуртку брали К-Ф Шеренберг, М фон Штрахвц, Е Гайбель, П Гайзе, Х Зайдель, малярі А Менцель, Луїза Куглер Одним із найавторитетніших серед них був А фон Платен

Тупий рядок — рядок без абзаца, що має довжину колонки чи сторінки

Турне (франц. *tournee, від tourner вертати, повертати*) — поїздка акторів за певним маршрутом для гастрольних виступів

«Туті-намé» («Книга папуги») — персько-таджицька пам'ятка писемності, написана (1330) Зіяуддином Нахшабі на основі індійської «Шукасапаташ», що зазнала першої обробки в XI ст «Т-н» складається з 52 ночей, або казок, якими папуга розважав свою господиню, щоб затримати її вдома, вберегти її від зради чоловіка Пам'ятка була популярною, перекладалася на тюркські мови, а також фарси, урду та ін

Туюг (тюрк.) — у поезії тюркомовних народів — вірш з омонімічними та каламбурними римами (теджніс) й редифом за схемою *aaba* (рідше *abcb*), подібний до рубаї Йдеться про один із розмірів аруза (рамал-мусаддас-імаксур) Перші Т належать Бурханеддину Сівасі (XIV ст), але він не звертався до теджнісу Основні засади жанру обґрунтував Алшєр Навої у своєму трактаті з питань просоди «Вагі розмірів» (кінець XV ст), апробував його у власній поезії, навів приклади середньоазійських Т у «Зібранні шляхетних» Досліджував Т також Бабур («Трактат про аруз», XVI ст) Цьому жанру видавали перевагу

Луфті, Мир-Саїд, Агахі, Амрі, Увайсі та ін В українському віршуванні Т не поширився, з'являється надзвичайно рідко

Я довго жив у яворів,
аж поки й сам уяворів —
мій корінь тягне воду відань,
яку жене уяви рів (М Мірошніченко)

Тьбака, або **Нагаўта**, — жанр японської поезії, антитетичний танка Складається з необмеженої кількості чергувань п'яти-, семискладних віршових рядків, яке завершується семискладником Набув поширення у VIII ст і зник із творчої практики у X ст, як катаута і седока Приклад Т із доробку імператора Юряку у приближному перекладі І Бондаренка

В руках у тебе кошик
Гарний кошик!
В руках у тебе ніжик
Гарний ніж!
Дитятко любе!
На узпр'і цьому
Збираєш трави ти
А де твій дим? —
І як твоє ім'я,
Спитати хочу
В краю Ямато
Всюди і всіма
Лиш я повелюю,
Я керую!
Я тут Володар!
А тому і ти
Мені сказати неодмінно мусиш
І де твій дим,
І як твоє ім'я?

У

«У пошуку театру» — антологія творів молодих українських драматургів (К., 2003), упорядкована Недою Нежданою, складається із шістнадцяти експериментальних за формою п'єс одинадцятьох авторів Видання спростовує думку про занепад драматичного мистецтва в Україні Воно привертає увагу новаторством без нігілістичного ставлення до традиції, пошуками жанрової та стильової самобутності Деякі із запропонованих п'єс не розраховані для сценічного втілення, сприймаються як твори для читання, наприклад віршована драматична поема «Над часом» Анни Багряної «Пастка для миш» І Бондаря-Терещенка, на якій позначилася стилістика І Костецького, відповідає жанру радіоп'єси Вплив І Костецького помітний у п'єсі «Я знаю п'ять імен хлопчиків» Олександри Погребінської Досвід драми абсурду освоює А Вишневський («Різники») Частина творів має вигляд моноп'єси, як-от «Людина» Ю Паскара, а також Неди Нежданої та О Миколайчука Казковий світ привертає увагу Світлани Новицької («Злидні»), Надії Симчич («Вирію, не зникай») Відмінна від інших драм, представлених в антології, трагікомедія «Останній забій» О Росича, пересипана суржиком

Увага — властивість психіки глибше відображати одні предмети на противагу іншим харак-

теризується вибірковістю щодо предметів, явищ, коли з великої кількості подразників свідомість зосереджується на основних У стала предметом вивчення після відмежування від поняття «аперцепція» (І Кант, Г Лейбніц та ін), у працях В Вундта вона була віднесена до процесів, за допомогою яких усвідомлюється зміст об'єкта сприймання, інтегрованого в минулий досвід Цей творчий синтез поглиблений у дослідях Н Ланга, який, розробивши теорію вольової У, пов'язував її з регуляцією ідеомоторних рухів Розрізняють пасивну, мимовільну (орієнтувальний рефлекс) та активну, довільну У, пов'язану з метою діяльності, з організацією поведінки та комунікації, зовнішню (теоретичне і практичне оволодіння дійсністю) та внутрішню (самопостереження) Її ознаками є концентрація, стійкість, обсяг, здатність до перемикання У залежить від волі та інтересів індивіда, від його діяльності, забезпечує узгодження різних частин дії У художній діяльності У вважається визначальним складником, називається творчою

Ув'язнений сонет (*trama sonetto, від lat sonus звук*) — неканонічна строфічна форма іспанського походження, сонет, у якому пов'язані римами кінець і початок катренів, кінець катрена і початок

терцета, кінець і початок терцетів, а також кінець і початок сонета

Жура нима перетече в журботу,
І день у глупу ніч протече
І нам у плиннім світі жити доти,
Допоки біль цей і допоки щем

Ачей, сховайсь у закуть, і нвпроку,
Ані мороки, ні плачу, ні змови,
Ані пророків, ні бридких пророків,
Що в напівпраці суцї, в напівсловї

Кленова пїлка пророста із болю,
Тернове слово і тернову долю
нам написала на розу зору
Горять калини грона на вісонні
І доня пригорта до личка сонях
Й не гудить доли матінка стара (А Мойсієнко)

Угруповання — літературна організація, яка на спільній естетичній платформі об'єднує письменників із різним світосприйняттям, переконаннями, стильовими та жанровими уподобаннями наприклад, в У «ВАПЛІТЕ» об'єдналися революційні романтики, неоромантики, неореалісти У відрізняється від одноріднішої літературної групи, від літературної школи, яка має виразну ідейно-естетичну програму, визнає принципи спадкоємності

Удárник — віршовий розмір, вільніший за дольчик (паузики), вживається як синонім до акцентного вірша, навіть різновиду диметричного вільного вірша, яким, на думку дослідника, може бути верлібр, термін А Квятковського У характеризується рівною кількістю логічно сильних наголошених слів, а не кількістю стоп, може бути римованим та неримованим

«УЖ» («Універсальний журнал») — ліксторваний літературно-художній місячник (Х, з листопада 1928 до серпня 1929), який виходив у Харкові як видання газети «Пролетар» за редакцією М Бажана, Остапа Вишні, М Йогансена, Л Ковалва, О Слсаренка, Ю Смолича Редакційну роботу виконували Ю Смолич, Л Ковалів, М Йогансен, які, належачи до Техно-мистецької групи «А», прагнули, щоб журнал був позагруповим, залучали до співробітництва колишніх представників ВАПЛІТЕ (М Куліш, А Любченко), «Авангарду» (В Полщук, Л Чернов), «Плугу» (С Пилипенко), ВУСПУ (І Микитенко, І Кулик), укрлфу (М Семенко, О Влизько), позагрупових літераторів (Остап Вишня, Кость Котко, Ю Шовкопляс), а також публіцистів (О Мар'ямов, Ф Кандиба), сатириків і гумористів (Ю Гедзь, В Чечвянський, С Чмельов) У журнал друкували оповідання О Слсаренка, В Вразливого, Ю Шовкопляса, романи («Господарство доктора Гальванеску» Ю Смолича), огляди («Обличчя буржуазної преси» М Йогансена), дотепні анкети, наприклад «Мій перший твір», «Книжка, якої я не напишу», «Кожен про своє»

«Ужїно рідного пóля» — збірник з передмовою Н Куцою (псевдонім М Гатцука), упорядкований М Гатцук (М, 1857) На його сторінках були надруковані нарис про українську мову, народні пісні, думи, приказки і прислів'я

Узагáльнення — логічний перехід думки від індивідуального, окремого, часткового, відображеного в поняттях, судженнях, гіпотезах, питаннях тощо, до загального (універсального), від фактів — до цілс-

ного їх бачення У називають також наслідок таких інтелектуальних операцій, що дає змогу зробити загальний висновок, який ґрунтується на зіставленні, протиставленні окремих предметів і явищ

«Узв'ышша» — літературне угруповання білоруських письменників (1926—31), які вийшли зі складу «Маладняка» В Дубовка, З Бядуля, А Бабареко, К Крапва, Я Пуца, М Лужанин, К Чорний, В Шашалевич Вони видавали однойменний журнал (1927—31), зверталися до національного фольклору, класичної традиції, наполягали на єдності змісту і форми Іхня творчість сприяла жанрово-стильовому, мовному збагаченню білоруської літератури, запровадженню в ній експериментаторського пафосу, формальних пошуків Представники «У» акцентували на домнуванні національного в художніх творах, тому часто були об'єктом вульгарно-соціологічної критики

Узбóджений вірш — вірш, характерний для курйозної поезії, у якому слова одночасно стосуються кількох рядків, формуючи подвійну семантику

Адам	еступ	утрач
Пр	ник небо	ает
Ісус	авед	отверз

(Іван Величковський)

Отже, можна прочитати одночасно *преступник, праведник, утрачаєт, отверзаєт*

Узу́с (*lat usus звичай*) — загальноприйняте носіями певної мови вживання слів, словоформ, синтаксичних конструкцій тощо, на відміну від групового, випадкового чи індивідуального слововживання

Укράдений об'єкт — поняття на позначення ідеї зникнення у рецепіента лікзії міфосимволічної, субстанційної межі між артефактом мистецтва та доквіллям Запроваджене П Ван ден Хевелем (1986) для аналізу запозичених текстів у художній творчості постмодерністів Пізніше його використовували для називання парадигмальної фігури постмодернізму як відмови від традиційного типу мислення у семантичному просторі суб'єкт-об'єктних опозицій, стирання онтологічних рубежів комунікативної низки «автор — твір — читач» Постмодерністська чуттєвість визначає, що У о вказує на використання в колажній практиці освоєних модернізмом та авангардизмом готових предметів (*ready made*), трактованих як мистецтво готового тексту Інтертекстуальна спрямованість сучасної літератури спирається на метод знайдених предметів (*found objects*), особливо поширених у малярстві Письменники вводять у свій текст не лише центони відомих творів, а й різні гасла, реклами, мовні кліше, написи на стінах, медичні рецепти (*ready text*), побутове мовлення, тиражовану маскультом квазітекстову реальність Така тенденція зумовлена протестом митця проти псевдоістини, проти тавтології докси, яку застосовували французькі нові романісти Поширене при цьому усунення об'єкт-суб'єктної опозиції призводить до розщеплення визначеності суб'єкта аж до його «смерті» та «смерті автора», а також до знецінення об'єкта як предмета, тому будь-яка спроба його утвердження вважається симуляцією поза знаковим феноменом Водночас зникають межі між адресантом і адресатом, між повідомленням і його змістом, адже У о означає запозичення у дійсності того, що вона «запозичила», тобто йдеться про безнадійність її оновлення

«Українець» — альманах, упорядкований М Максимовичем, з'явився у двох книгах (М, 1859, К, 1864) Тут друкувалися переважно матеріали самого упорядника «Децю про землю Київську», «Замітка про землю Волинську», «Про литовського гетьмана князя Костянтина Острозького», «Сказання про Межигородський монастир», «Три пісні 1863 року» тощо Деякі наукові розвідки на зразок забороненого російською цензурою «Сказання про Колівщину» не були надруковані за життя автора

«Українская жизнь» — російськомовний науково-популярний, суспільно-політичний і літературно-критичний місячник (М, 1912—17), що виходив зусиллями українських вчених і публіцистів, обстоював права українців у Росії та поневоленій Україні, пробуджував їх національну свідомість, подавав російськомовним читачам інформацію про духовне життя України За період свого існування часопис опублікував понад сімсот статей та заміток із різних галузей літературознавства, протистояв російським офіційним виданням, виступав активним провідником українського національного руху У створенні журналу брали участь О Салковський (перший редактор), С Петлюра (постійний редактор), С Єфремов, Д Донцов, В Дорошенко, А Кримський, М Сумцов, О Новицький, Софія Русова, О Лотоцький, М Данико та ін Близьким до часопису був М Грушевський С Єфремов, один з найактивніших публіцистів часопису, друкував актуальні статті під рубрикою «На біжучі теми» Софія Русова порушувала питання літератури, національного виховання Д Донцов, крім публіцистичних нарисів на громадсько-культурні теми, друкував розвідки «Гетьман Мазепа в західноєвропейській літературі», «Поезія індивідуалізму (Леся Українка)» М Грушевський («Українство і питання дня в Росії») досліджував проблеми взаємодії мов у суспільному житті Журнал охоплював представників усіх українських земель (статті Д Донцова, М Лозинського, Г Хоткевича та ін), вперше широко представивши російському читачеві творчість Ю Федьковича, В Стефаніка, М Яцківа Часопис спростовував положення циркуляру П Столипина, в якому обстоювалася асиміляторська ідея «єдиного російського народу, аргументовано заперечував шовіністичні положення статті «Загальноросійська культура й український партикуляризм» («Русская мысль») П Струве, в якій нав'язувалася «шкідливість» української культури для російської Упродовж 1912—13 журнал організував своєрідне анкетування з українського національного питання, в якому взяли участь академик Ф Корш, лінгвісти І Бодуен де Куртене, О Шаховський, державні діячі С Урусов, В Обнинський, економіст М Туган-Барановський, а також К Арсенев, Максим Горький, А Луначарський, Є Трубецької та ін Підсумовуючи їх міркування, С Петлюра («Про переоцінку») зазначив, що розуміння української проблеми російською інтелгенцією не збігається з політикою офіційних клів Під час Першої світової війни редакція різко засудила заходи російських окупаційних військ щодо придушення національного руху в західноукраїнських землях

«Український альманах» — перший в Україні альманах (Х, 1831) за редакцією О Шпигоцького, за участю І Срезневського та І Розковшенка, які належали до Харківської школи романтиків Крім науко-

вих і літературно-критичних статей («Про шляхетне в природі», «Декляція зауваг про критику», «Думки і зауваження»), у ньому опубліковано низку українських народних пісень і дум, вірш та балади Л Боровиковського, О Шпигоцького, уривок з поеми «Полтава» О Пушкіна у перекладі Є Гребінки Поданий О Євдецьким прозовий уривок «Гаркуша» (розповідь про відомого ватажка селянських повстань) містив зразки української розмовної мови Значну частину альманаху приділено віршам Є Гребінки, Ф Морачевського, І Срезневського, І Розковшенка Через брак коштів наступні випуски альманаху не з'явилися

«Український вестник» — перший в Україні літературно-науковий і громадсько-політичний місячник невеликого формату (Х, 1816—19) за редакцією професорів Харківського університету Р Гонорського, Є Філомафітського, а також Г Квітки-Основ'яненка Видання мало на меті «дати найповніше уявлення про саму Україну», містило рубрики науки, літератури, мистецтва, місцевої хроніки (11 вів Г Квітка-Основ'яненко), закордонних відомостей та дитячого читання Тут друкувалися розвідки з українського минулого, зокрема велика за обсягом стаття «Богдан Хмельницький» та «Вступ до малоросійської історії» М Маркова, нарис «Про Малу Росію» Г Квітки-Основ'яненка, «Історичні зауваги про Малоросію, від смерті Богдана Хмельницького до Полтавської битви» Г Грабовського, етнографічні матеріали (Г Успенський, О Льовшин, І Вернет М Марков) Так, О Льовшин досліджував ментальність українців, «нижчих, виразних» пісень Друковано також публікації, в яких пропагувалися наукові знання, просвітницькі ідеї французьких енциклопедистів, порушувалися питання, що стосувалися політичного та суспільного ладу (Т Осиповський, Р Гонорський, І Воронов, М Грибовський, В Каразин та ін), різноманітний матеріал вміщений в інформативно-хронікальному відділі («Харківські записки», спогади Вернете та Г де Кальве про Григорія Сковороду) Авторами статей із проблем мови, літератури та мистецтва були Р Гонорський, Є Філомафітський, В Маслович З кількома перекладними статтями і власними додатками, що стосувалися літератури, завдань літературної критики, виступив П Гулак-Артемовський Г Квітка-Основ'яненко опублікував свої гумористично-сатиричні «Листи до видавця Фалалея Повинухна», П Гулак-Артемовський — байку «Пан та собака», «Суплук до Грицька Основ'яненка» Журнал був заборонений цензурою

«Український журнал» — літературно-художній, науковий і громадсько-політичний двотижневик (Х, 1824—25) за редакцією ректора Харківського університету П Гулака-Артемовського та професора О Склабовського На його сторінках були вміщені статті про найновіші філософські, наукові теорії і відкриття, матеріали з історії, світового мистецтва та мистецтва України, етнографічні описи, передусім Слобожанщини, відомості про стан освіти, події громадського та культурного життя міста і краю Тут уперше в історії української періодики з'явилася присвячена українській літературі стаття «Деякі зауваги щодо історії та характеру малоросійської поезії» І Кульжинського з оглядом народнопоетичної творчості та писемної літератури від Григорія Сковороди до І Котляревського Журнал популяризував альманах «Полярная звезда», друкував також твори

декабристів В Раєвського, К Рилєєва, аналізував його поему «Войнаровский» Це спричинило заборону його цензурою

«Український збірник» — збірник, заснований І Срезневським для систематичної публікації художніх творів українських письменників, народної творчості, літописів і матеріалів з історії України (X, 1838) У першій книзі була вперше опублікована п'єса «Наталка Полтавка» І Котляревського з передмовою, словником та коментарями Другу книгу (1841), яка містила водевіль «Москаль-чарівник» І Котляревського, було видано за сприяння М Щепкіна та М Гоголя

«Україна» — назва кількох видань Так називали історико-етнографічний та літературний журнал (К, 1907), що був продовженням «Киевской старины» На його сторінках з'являлися цінні матеріали з історії та літератури, огляди тогочасної періодики Твори художньої літератури тут не друкувалися У 1908—1913 замість нього почали виходити «Записки українського наукового товариства» в Києві Спроби його поновлення у кількох числах були здійснені в 1914 та 1917, супроводжувалися публікацією двох «Українських наукових збірників» (М, 1915, 1916) У 1924—32 він функціонував як науковий українознавчий часопис, орган ВУАН, виходив один раз на три місяці Дослідження, надруковані в журналі, присвячувалися постатям Т Шевченка, М Максимовича, М Драгоманова, І Франка, громадським та літературним зв'язкам українців XIX ст., що перебували в межах Російської та Австро-Угорської імперій національної історії У 1941 виник однойменний громадсько-політичний, літературно-художній, ілюстрований журнал, що тимчасово припиняв свою діяльність у зв'язку з війною, але з 1943 став місячником, з 1955 — двотижневиком, з 1963 — тижневиком, а з 1970 мав англomовний відповідник Таку саму назву мало зничоване І Борщаком неперіодичне видання, яке друкувалося з 1949 у Парижі, до 1953 з'явилося десять його чисел У ньому діяли постійні рубрики «Документи», «Забуті сторінки», «Про згадки», «Українка», «Огляди і рецензії», «Науково-культурна хроніка» Київський дослідник І Забіяка уклав і видав (2000) хронологічний покажчик цього часопису

Українізація — в СРСР — різновид колонізації, тобто розвитку національних культур, літератур, мистецтв (1928—30) Компартия ще не мала можливості приборкати цей процес, тому змушена була тимчасово погодитися з його існуванням, взявши під свій контроль До такого кроку і спонукав крах сподівань на світову пролетарську революцію, загравання із постколониальними націями, прикладом для яких мали стати радянські республіки, про що мовилося на XIII з'їзді РКП(б) у 1923 та п'ятому конгресі Комінтерну (1924) У підтримували і реалізовували переважно націонал-комуністи, які спростовували провокативну псевдотеорію про «боротьбу двох культур» — сильнішої, перспективної, «міської» російської та безперспективної «сільської» української, поширювану другим секретарем ЦК КП(б)У Д Лебедем У несприятливих для української культури умовах національну свідомість підтримували письменники та науковці з ВУАН, де діяв Інститут української мови (1921), очолений А Кримським Це спричинило появу директив Пленуму ЦК КП(б)У (1922), ухвали VII Всеукраїнської партконференції (1923), декрету Раднаркому

УСРР «Про заходи у справі українізації шкільно-виховних і культурно-освітніх установ» (1923) декрету ВУЦВК та Раднаркому УРСР «Про заходи забезпечення рівноправності мов і сприяння розвитку української мови» (1 серпня 1923) На підставі постанови Президії ВУЦВК УРСР від 30 квітня 1925 діяла очолена В Чубарем Всеукраїнська комісія українізації (М Скрипник, О Шумський, В Затонський, Л Каганович, О Шлхтер, М Попов, І Клименко та ін) У поширювалася не лише в межах республіки, а й поза нею (Кубань, Воронежчина, Белгородщина, Кобринщина, Саратов, Зелений Клин, Сирії Клин тощо), де проживали українці Там відкрили Краснодарський, Белгородський, Благовещенський педагогічні інститути та українське відділення на філологічному факультеті Воронежського університету, у Ленінграді діяло Наукове товариство української культури, літератури та мови, створювалися курси українознавства У тезах ЦК КП(б)У «Про підсумки українізації» (2—6 червня 1926) наголошувалося на потребі У зросіянізованого робітничого класу, партапарату, де на одного українського функціонера припадало семеро російськомовних Основні положення цих тез підтверджені також і в постанові Політбюро ЦК КП(б)У «Політика партії в справі художньої літератури» від 10 вересня 1926 Велике значення мав «скрипниківський» правопис, затверджений М Скрипником 6 вересня 1929, опрацьований державною Комісією для розробки правил правопису української мови У ньому було враховано результати дискусії між прихильниками етнографізму (врахування діалектів та архаїзмів) та синтетизму (мовний пуризм) української мови, розв'язано лінгвістичну проблему, нормалізовано літературну мову, яку збагатили живонародною, розроблено фахову термінологію Відбулося розширення мережі національної освіти наприкінці 30-х XX ст 80% початкових та семирічних шкіл здійснювали навчання українською мовою У преси досягла 87,5% Поряд із дванадцятьма єврейськими та шістьма російськими театрами діяло 66 українських театрів Розвивалася національна література та кінематографія У позначилася на Літературній дискусії 1925—28, на творчих пошуках письменства Тому йдеться про «добу культурного відродження України», що охопила всі 11 етнічні сфери У стимулювала розвиток культури і літератури національних меншин на землях України, які відкрили польські, єврейські, грецькі, татарські школи, поширювали свої періодичні видання, утверджували письменство, формували вищі навчальні заклади, наприклад польський Інститут народної освіти у Києві, Ново-Полтавський єврейський сільськогосподарський інститут У не мала міцної соціальної основи, була підтримана тільки українською інтелгенцією, іноді прокомуністичної орієнтації, тобто «дуже тонким прошарком суспільства» (Ю Шевельов), тому ставала неперспективною, «усе більше й більше заважала, принципово суперечила процесові формування великодержавницької адміністративно-командної системи» Під час У 20-х компартия продовжувала боротьбу з національною свідомістю українцями, у 1927 було усунуто з посади і відіслано до Москви О Шумського, у 1930 — закрито Центральні державні курси української мови, у 1932 — українські школи всіх типів та періодичні видання за межами УРСР, 1938 — скасовано школи національних меншин, У

30-ті припинилася підтримка з коренізації, задокументована підписаною Й. Сталіним та В. Молотовим грудневою телеграмою (1932), в котрій було засуджено У як справу «буржуазних націоналістів», рекомендовано до осені 1933 перейти на російську мову викладання та спілкування. Цього вимагала централізація радянської влади, якій підпорядковувалася ідея злиття націй в одну спільну, радянську, насправді російську.

Україніка — література про Україну, її історію, звичаї, культуру, письменство, мистецтво тощо.

Україністика — інтеграційна галузь філології, яка вивчає українську мову, культуру. Йдеться про літературознавство, мовознавство, фольклористику, етнографію, етнологію. Її основи віднаходять у глосах пам'яток писемності киеворуської доби та низці рукописів і першодруків доби бароко, у творчості письменників нової та новітньої української літератури. Традиція У обґрунтована в науковій діяльності Харківської школи романтиків, Кирило-Мефодіївського братства, Громади, «Просвіти», Наукового товариства імені Тараса Шевченка, ВУАН, АН УРСР, НАН України, інтелектуалів еміграції, які у різних галузях знань розкрили сутність та розмаїття української культури, яка розвивалася за несприятливих умов. У поширена в Канаді (курси української мови у Саскачеванському, Манітобському університетах, У в Оттавському, Торонтському, Альбертському та інших університетах, у Канадському інституті українських студій при Альбертському університеті, зусиллями якого видано п'ятитомну англomовну «Енциклопедію України», журнали «Journal of Ukrainian Graduate Studies», «Studia Ucrainica», у Всесвітньому товаристві плекання української мови у Вінніпезі тощо), у США (Наукове товариство імені Тараса Шевченка, Українська вільна академія наук, Українська асоціація університетських професорів, Український науковий інститут Гарвардського університету з найбільшою у світі бібліотекою, на рахунок яких значна частина українських видань, Коледж Св. Василя у Стамфорді та ін.), в Австралії (Фундація українознавчих студій в Австралії, Лекторат україністики імені Миколи Зерова, Австралійський відділ Наукового товариства імені Тараса Шевченка, видавництва «Ластівка», «Книга» тощо), у Франції (Наукове товариство імені Тараса Шевченка в Європі, Французька асоціація за розвиток українознавства), в Англії (Асоціація українців Великобританії), а також у Чехії, Польщі, Болгарії, Австрії. Майже не розвинута У в Росії та Білорусі, де проживає багато етнічних українців. Інколи значні матеріали з У зосереджували і накопичували приватні особи (колекціонери), серед яких найвідомішою вважається унікальна бібліотека родини Теодосія, Анастасії та Лідії Онуферків із Філадельфії, що нині зберігається у Науковій бібліотеці Науково-дослідного інституту українознавства (Київ).

Українознавство — різновид народознавства, інтегровані в одну наукову дисципліну дані про українців на етнічній території, мову, звичаї, традиції, матеріальну і духовну культуру, їх зв'язки з іншими народами. Проблемами У займається нині Науково-дослідний інститут українознавства (Київ).

«Українська видавнича спілка» — видавництво, засноване у Вінніпезі (1910) редактором тижневика «Український голос» В. Кудриком. Серед бага-

тьох книг, що з'явилися тут, найпомітніший «Кобзар» Т. Шевченка, який був передруком видання, що з'явилося у львівській «Просвіті» з передмовою Б. Лепкого. На його основі невдовзі постала «Ілюстрована Шевченківська бібліотека» у 24 книжках.

Українська літературна енциклопедія — перше видання узагальненого змісту, започатковане 1988, яке всебічно висвітлює історію національної та світової літератури, містить лаконічні портрети письменників, літературознавців, перекладачів, бібліографів, фольклористів, а також статті про стильові тенденції, жанри, тропи, стилістичні фігури, елементи віршовознавства, відомості про видавництва, періодику тощо. У л е друкується у видавництві «Українська енциклопедія» ім. М. Бажана (Київ) за активної участі наукових співробітників Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України. Її редакційну колегію спочатку очолював І. Дзевєрін, нині — М. Жулинський. Із запланованих п'яти томів з'явилося три (до літери Н).

«Українська муза». **Поетична антологія од початку до наших днів** — антологія української поезії (К., 1908), що з'явилася заходами та за редакцією О. Коваленка. Охоплювала надбання української поезії поч. ХХ ст., різні художні напрями (романтизм, реалізм, імпресіонізм), школи, містила твори, які раніше на Наддніпрянській Україні через цензурні заборони не могли бути надруковані. Виходила окремими зошитами, які мають наскрізну нумерацію — всього 12 випусків. В антології вміщено твори 125 поетів. Вперше у царській Росії в антології опубліковані гімн «Ще не вмерла Україна» П. Чубинського, «Не пора» І. Франка та інші. Деякі твори з огляду на цензуру упорядник змушений був подати скорочено з дозволу авторів. Згодом деякі учасники «У м» взяли участь у національно-визвольних змаганнях (І. Липа, М. Славінський, С. Шелухин, І. Опенко, С. Черкасенко та інші), після поразки яких емігрували. Частина авторів антології була репресована радянською владою (М. Вороний, Г. Чупринка, М. Чернявський, О. Луцький та інші). «У м» подавала довідково-біографічні матеріали про кожного з авторів, була оформлена відомим художником І. Бурячком. У 1993 акціонерне товариство «Обереги» здійснило фототипічне перевидання «У м».

«Українська наклáднiя» — одне з перших українських видавництв, засноване Я. Оренштайном у Коломиї (1903—39), яке в 1919 змушене переїхати спочатку до Лейпцигу, а потім — до Берліна та Варшави. Воно здійснило видання унікальної 230-томної «Загальної бібліотеки» українського та зарубіжного письменства, а також заходами Є. Вирового надрукувало «Кобзар» (1921) Т. Шевченка за редакцією В. Сімовича без цензурного втручання.

«Українська трибуна» — газета української еміграції (Варшава, 1921—22), зинційована О. Салковським за редакцією В. Островського, В. Ковальчука. На її шпальтах з'являлися злободенні статті С. Петлюри, О. Салковського, Л. Чикаленка, В. Садовського, І. Опенка, О. Лотоцького та інших. А. Ніковський, студія якого («Ронсеваль і Крути») викликала гостру дискусію про роль жінки в еміграції, Є. Бачинський, П. Зайцев, Б. Гридень, М. Вороний висвітлювали проблеми тогочасного літературно-мистецького життя. У виданні з'явилося чимало біобібліографічних оглядів, коротких рецензій. Таку саму назву мала газета періоду МУРу (Мюнхен, 1946—49) за редакцією З. Пелен-

ського, в якій висвітлювалася хроніка емігрантського життя, зокрема у таборах Ді-Пі. Вона друкувалася в одноіменному видавництві, де з'явився також часопис «Арка».

«Українська хата» — літературно-художній, критичний та публіцистичний щомісячний журнал модерністів (К., 1909—14) за редакцією критика і письменника П. Богацького та співпраці М. Євшана (Федюшка), М. Сріблянського (Шаповала) та ін. На сторінках часопису друкувалися поетичні, прозові твори письменників, передусім модерністів Галичини і Наддніпрянщини (Ольга Кобилянська, М. Яцків, В. Винниченко, Г. Чупринка, М. Вороний, О. Коваленко, Г. Хоткевич та ін.), митців молодшого покоління (М. Рильський, П. Тичина, Галина Журба, Христя Алчевська, Л. Пахаревський тощо). Помітне місце у часописі посідала літературна критика, громадсько-культурна публіцистика (статті П. Богацького, М. Євшана, М. Шаповала). Часопис стежив за розвитком європейських літератур: друкував твори зарубіжних письменників П. Альтенберга, С. К'єркегора, С. Прюдома, П. Нансена, Ю. Словацького та ін. в українських перекладах. Характерними для «У. х.» були літературні портрети видатних діячів української культури: М. Грушевського, М. Яцківа, І. Франка, Ольги Кобилянської, Б. Лепкого, П. Куліша та ін. Регулярно з'являлися огляди книжок у Галичині та Наддніпрянщині. Опубліковані в журналі поетичні твори 43 поетів (Христя Алчевська, М. Вороний, П. Карманський, М. Жук, Б. Лепкий, Я. Мамонтов, О. Олесь, В. Пачовський, П. Тичина, М. Чернявський, М. Шаповал, М. Рильський та ін.) увійшли до антології «Українська хата» (К., 1990), упорядкованої Вал. Шевчуком. Журнал репрезентував своє бачення раннього етапу українського модернізму, проголошуючи українців самотворчою вічною цінністю. М. Сріблянський, обґрунтовуючи індивідуалізм та вишукану естетику, полемізував з народницькою газетою «Рада», критикував практику дрібних справ та інерцію українофілівства.

Українська школа в австрійській літературі — умовна назва письменників-буковинців та галичан у письменстві Австро-Угорської імперії. Вони, об'єднавши територіально і тематично, не мали спільної естетичної програми, сприймалися, за спостереженням італійського германіста К. Маґріса, як наднаціональний етнічно-культурний комплекс, пов'язаний із габсбурзьким міфом про добу Франца-Йосипа як золотий вік із притаманним змішуванням націй та культур. Часові межі У. ш. в а. л. встановлюють від другої половини XIX ст. до 1914, інколи — до міжвоєнного двадцятиліття XX ст. Першими письменниками цієї школи були уродженці Буковини. Перейняті ідеями революції 1948, вони заснували у Чернівцях свої періодичні видання, обстоювали права національних меншин. З ними був пов'язаний морав'янин Е.-Р. Нойбауер, професор гімназії, редактор газети «Буковина», автор збірки «Пісні з Буковини» (1855), збирач народних легенд, передусім про опришків. Деякими з них скористався Ю. Федькович (балади «Юрій Гінда» і «Шипітські берези»). Е.-Р. Нойбауер видав також «Буковинські оповідання» (1968). Першим німецько-українським письменником вважається сучавець Л. Сіміґінович-Штауфе (1832—97), відомий за низкою оповідань та новел, опублікованих у віденських журналах, за поетичною збіркою «Вітання з Нижньої Авс-

трії» (1855), зібраннями фольклору «Буковинські народні легенди» (1885), «Малоросійські народні пісні» (1888). Тіролець Й. Г. Обріст надрукував критико-біографічний нарис про Т. Шевченка та чотирнадцять вільних перекладів його лірики («Тарас Григорович Шевченко, малоросійський поет», 1870), деякі точні переклади з «Кобзаря» («До Основ'яненка», «Казказ»; початок 1880) належать В. Умляуту фон Франквелю із Жешува. Досліджував україністику й К. Е. Францоз із Чорткова. Були популярними його нариси «З напів-Азії» (1876—88), де йшлося про українське письменство, як і переклади українських народних пісень, оповідання («Повстання у Воловцях», «Староста з Біли», «Німіий» тощо), роман «Боротьба за своє право» (1881), що став інтертекстуальною основою драми «Юрко Довбиш» М. Старицького. Значною постаттю був львів'янин Л. Захер-Мазох, відомий за творами, які висвітлювали явище мазохізму; він звертався й до українських тем: повість «Дон-Жуан з Коломиї» (1864), роман «Новий Йов» (1878), оповідання «Саша і Сашко», «Василь Гимен», «Гайдамака», «Старий каштелян», нарис «Обжинки». Більша частина творів бродівця Й. Рота (1894—1939) присвячена Галичині, частково Волині: книга репортажів «Безкінечна втеча» (1924), романи «Йов» (1930), «Марш Радецького» (1932), «Тарабас, гість на цій землі» (1934), «Сповідь убивці» (1936), «Фальшивий тягарець» (1937), низка оповідань. Трагічна доля галицького німецького села Брунненталь висвітлена у романах «Свята стрічка» (1938) та «І все-таки земля цвіте» (1941) Розі Планнер-Петелін (псевдонім Геді Цеклер), яка звернулася до аналізу непростих українсько-німецьких стосунків у романі «Титинівський лікар» (1961). До цієї школи можна зарахувати і львів'янина, прихильника натуралізму Г. Вебера-Люткова (псевдонім Г. Покорного), який видрукував книги новел «Дрімачі душі» (1900), «Чорна мадонна» (1901), що мали спільний заголовок «Малоросійські історії». Традицію цієї школи продовжили М. Шпербер («Наче слово за в океані», 1961; «Господні водноноси», 1974), чернівчанин Г. фон Реццорі («Маґрібінські історії», 1953; «Горностай з Чернополя», 1958) «1001 рік Маґрібінії», 1967; «Квіти в снігу», 1989; репортаж «Повернення в Чернопіль», 1991), де він, порушуючи екзистенційні проблеми, містифікував життя Буковини та Чернівців. Така німецькомовна література не видається маргінальною в західноукраїнському письменстві, доповнює творчість Ю. Федьковича, І. Франка, Наталі Кобринської, Ольги Кобилянської, О. Турянского та ін., сприймається як феномен на межі різних національно-культурних дискурсів. Його досліджували Ф. Погребеник, Я. Гуць, Анна-Галина Горбач, наводячи аналогії з українською школою в польській літературі та українською школою в російській літературі.

Українська школа в польській літературі — течія романтизму, заснована у 20-ті XIX ст., репрезентована польськими поетами, передусім із Правобережжя, які або зверталися до козацької тематики, або писали переважно українською мовою, переосмислювали український фольклор та історію. Їх твори друкувалися на сторінках журналів «Атенеум», «Русалка», виходили окремими книжками. Термін запровадив у 1837 критик О. Тишинський, поширювали його також М. Грабовський («Про українську школу в поезії»),

1840), А Міцкевич (лекція ХХХ, прочитана 17 червня 1842 на другому курсі циклу «Слов'янське письменство»), Е Дембовський («Думки про розвиток нашої літератури у ХІХ ст») Засновниками цієї школи були Ю Б Залевський, А Мальчевський та С Гоциньський, які репрезентували три види України козацьку, шляхетську, гайдамацьку Поряд з українською у польській літературі також виникали інші школи — галицька, литовська У польській літературі, де було важливе відродження понищеної трьома передлами держави, вони ставали маргінальним, екзотичним явищем, натомість в українському письменстві — значною подією Одним із перших до висвітлення творчості представників української школи звернувся П Чубинський («Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край », 1872, Т 7), розмежувавши її на козацький та шляхетський «відділь» За його спостереженням, представники цієї школи ідеалізували козацтво, змальовували його без урахування історичних та національних реалій, що справляло театралізований ефект Вони вбачали у ньому ідеал втраченої свободи, яку намагалися повернути в художніх, виповнених історіософським пафосом текстах і в антиросійських повстаннях, що завершувалися поразкою А Мальчевський (поема «Марія», 1825) подавав у творях описи розкішної української природи, меланхолійний ліриці Б Ю Залевського притаманні мотиви, образи українських дум, пісень, легенд, казок («Дума гетьмана Косинського», 1822, «Збаразька битва», 1840), твори С Гоциньського («Канівський замок», 1828) передавали похмурий колорит гайдамаччини, деталізація козацького побуту визначальна для прози М Чайковського («Козацькі повісті», 1837, «Вернигора», 1838, «Гетьман України», «Українки», 1841) Захоплення етнографією та уснопетичною творчістю супроводжувалося притаманним романтизму посиленням уваги до місцевого колориту, екзотичністю («Поділля Описова поема» М Гославського, 1826—27), застосуванням перифраз фольклору, що найповніше втілювалося у доробку поетів, чий українські вірші та пісні переймав простоліуд Найвідомішими серед них були Т Падура, С Осташевський, А Шашкевич, Д Бончковський та ін, частина з них відома під назвою балагульників Адекватніше козацьке життя відтворювали представники шляхетського «відділь» О Гроза («Канівський пан староста», 1836), Т А Олзаровський («Заверуха», 1836, «Хрест в Переділ», 1839, «Соня», 1839, «Смута», 1852), М Єзгельський («Україна», 1837, «Козак Сава», 1841), Е Галлі («Гимнофій Хмельницький», 1842, «Запорожець», 1854), М Грабовський («Колішчина і степи», 1838, «Гуляйпільська станиця», 1841), З Фіш («Тарасові ніч», 1842, «Конашевич у Билгород», 1843), Л Семенський («Наречений», 1838), Г Жевуський («Краківський замок», 1848, «Запорожець», 1854), та ін Ця школа вплинула на композиторів М Завадовського, І Комаровського, К Любомирського та ін, поетів Ю Словацького («Змій», 1831, «Срібний сон Саломі», 1844), З Красинського («Агай-Хан», 1832) Центральною постаттю їхніх творів переважно був козак із лицарськими рисами характеру Іх зацікавлення українською словесністю та минулим перегукувалося із науковими студіями Вацлава з Олеська, Жґоти Паул, які знайомили з нею польську громадськість Специфіку української школи в польській літературі вивчали як

польські (М Мохнацький, М Грабовський, П Хмельовський, С Здзярський, Ю Третяк, М Якубець, В Кубацький, С Козак, Галина Круковська, С Маковський та ін), так і українські дослідники, зокрема І Франко, який зараховував до неї також представників новолатинських поетів (С Кльонович, Ш Шимонович, В Кочовський, Я Потоцький), а також доробок С Трембецького, Ф Карпінського І Красцького Творчу спадщину письменників цієї школи досліджували В Гнатюк, О Колесса, В Щурат, М Мочульський, А Верба (псевдонім А Середницького), В Крементуло, Р Кирчів, Р Радишевський, Г Грабович, Є Нахлік, Марія Брацка, а також французький історик Д Бовуа

Українська школа в російській літературі — умовна назва групи українських письменників, які застосовували російську мову у своїх прозових творах, відображаючи її засобами українську ментальність, переосмислюючи українську історію Така тенденція проявилася у наративах О Сомова, М Наріжного, але найбільше — у творчості М Гоголя, який, за спостереженням І Мандельштама, завжди мислив по-українськи, при перекладі своїх текстів на російську мову часто порушував її нормативи Мова М Гоголя швидше продовжувала інерцію книжної мови давньої української літератури Його творчість раннього періоду («Вечори на хуторі коло Диканьки», 1831—32) сприймається як один з останніх сплесків традиції бароко, інерція якого простежується у виданні «Миргород» (1934), позначеному романтизмом і м'яким гумором Гоголівська концепція національного мистецтва обґрунтована у статтях з української фольклористики та історіографії у збірці «Арабески» (1934) М Гоголь вплинув на російську літературу, поступово пишувався в її річище, починаючи від сатиричної комедії «Ревізор» та «Петербургських повістей», які засвідчили зміни стильової манери письменника та його зображально-виражальної палтри, що ставала похмуришою, монохромнішою Творчість М Гоголя зумовила переорієнтацію російської літератури від пушкінського (аполлонійського) спрямування до гоголівського (донісійського), відомого під назвою натуральної школи, позначилася прерудисом на творчості Ф Достоевського Рання проза М Гоголя вплинула й на нове українське письменство, зокрема на творчість Т Шевченка («Гайдамаки»), П Кулша («Чорна рада»), О Стороженка («Марко Проклятий») тощо

Українське козацтво: Малá енциклопедія — довідкове видання, присвячене історії, військовому мистецтву, громадському устрою, судочинству, побуту, звичаям українського козацтва, його міжнародним зв'язкам, традиції Видається Науково-дослідним інститутом козацтва Запорізького національного університету з 2002 (керівник авторського колективу Ф Турченко, відповідальний редактор С Лях, науковий редактор — Д Пилипчук) Літературну частину енциклопедії репрезентують стилі портрети письменників (українські — Касія Сакович, Самійло Величко, І Котляревський, М Гоголь, Я Кухаренко, Є Гребінка, Т Шевченко, П Кулш, Д Мордовець, М Старийський, І Нечуй-Левицький, І Франко, А Чайковський, Остап Вишня, О Довженко, В Сосюра, Б Лепкий, Знаїда Тулуб, П Панч, О Ільченко, Ю Мушкетик, П Загребельний, Вал Шевчук, Ліна Костенко, М Винграновський та ін, зарубіжні — Г де Боплан, Ю Словацький та ін),

у творах яких зображене козацтво, а також статті «Художня література українська про козацтво», «Художня література польська про козацтво», «Художня література російська про козацтво», «Німецькомовна художня література про українське козацтво», «Українська школа в польській літературі», «Історичні пісні», «Думи» тощо У 2005 з'явилося друге, доповнене видання

«Українське слово» — назва кількох періодичних видань Першою із них була антибільшовицька газета (Рівне, Житомир, Старокостянтинів, 1920) за редакцією О Кваса, де, крім політичних матеріалів, друкували вірш Б Грінченка, оповідання «На свіжі могили» М Ізика тощо Під такою назвою невдовзі з'явилася громадсько-культурна газета (Берлін, 1921—26) за редакцією З Кузел, видання української еміграції, яка підтримувала гетьмана П Скоропадського Тут друкувалася хроніка українського життя у Німеччині, діяльності державних установ, товариств у еміграції, подавалася інформація про події в Україні Значне місце відводилося творам Т Шевченка, І Франка, Лесі Українки, О Олесь, М Вороного, Б Лепкого та ін При газеті діяло однойменне видавництво, яке, крім науково-популярних книг, друкувало серію «Бібліотека «Українського слова»», де з'явилося понад 50 видань, зокрема «Слово о полку Ігоревім», двотомні «Твори» І Котляревського, мюстрований «Кобзар» Т Шевченка, двотомні «Твори» П Кулша, упорядкований З Кузелею науковий збірник «Пам'яті Івана Франка» тощо Воно започаткувало також серію «Українська народна бібліотека», до складу якої входила двотомна антологія «Золоті струни», що містила твори від найдавніших часів до початку ХХ ст, роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного, друкувало щотижневик «Літопис політики, письменства і мистецтва» (1924) Пізніше найвідомішою стала газета «У с», заснована в 1939 проводом ОУН-М, хоч видавцем вважався Український народний союз У формуванні окремих її чисел брали активну участь В Мартинець, М Сцборський, М Капустянський, О Ольжич, Д Андрієвський, Є Онацький У 1939 у ній часто з'являлася інформація У Самчука про героїчні і трагічні події в Карпатській Україні Редакційний колектив ініціював формування Першої української друкарні у Франції Під час Другої світової війни випуск газети було тимчасово призупинено у зв'язку з окупацією Парижа І видання поновлено на короткий час у Києві у другій половині 1941 — початку 42, але редакцію розгромили гестапівці На основі газети з'явилася «Літаври» Тривалий час (1948—77) «У с» редагував журналіст, літературний критик О Штуль-Жданович Після проголошення незалежної України редакція «У с» переїхала до Львова, а згодом до Києва Частина еміграції не погодилася з таким рішенням, тому в Парижі виходить однойменна газета, обов'язки головного редактора якої виконує Ю Лазарчук При ній діє молодіжна редакція Союзу українських студентів у Франції

Український альманах — різножанровий збірник творів українських та зарубіжних письменників (Київ — Відень, Нью-Йорк, 1921), упорядкований А Крушельницьким Поряд із творами І Котляревського, Т Шевченка, М Гоголя, М Максимовича, П Кулша, І Нечуя-Левицького, І Франка, Лесі Укра-

їнки, М Коцюбинського, А Кримського, І Крип'якевича, М Грушевського, М Сумцова та ін У ньому були представлені твори Гомера, В Пруса, І Вазова, листи Т Шевченка до М Лазаревського, українські народні казки, легенди, думи, пісні, загадки тощо

«Український зівів» — літературний, громадсько-політичний журнал, заснований В Петровим в окупованому німецькими фашистами Харкові (жовтень 1942) На його сторінках друкувалися різножанрові твори У Самчука, Ю Бойка, В Домонтовича (Петрова), Марії Галич, В Державина, М Зерова, Є Яворського, В Гришка, Гр Шевчука (псевдонім Ю Шевельова) та ін

«Український інвалід» — видання українських інвалідів в еміграції (Каліш, 1921—31) за редакцією В Рогози, М Садовського Крим політично та національно заангажованого матеріалу, тут друкувалися нариси, новели, фейлетони Ю Липи, П Оларенка, Є Маланюка, В Сільського, І Гаврилюка, вірш Є Маланюка, В Конопця тощо Окремі видання присвячувалися С Петлюрі

Український науковий збірник — наукове видання (К, 1916), що розпочиналося некрологом про О Русова, містило етнографічну студію «Про Закрутки» Хв Вовка, статті «Новіша література про історію великої князівства» Литовського М Грушевського, «Справа Ксені Рознач (сторінка давнього киявського життя)» Л Орленка (псевдонім О Левицького), «Жалована грамота» полтавському полковнику Івану Черняку в 1718 р», «Думка про українську духовну часопись 60-х років ХІХ в» С Єфремова, «Російсько-українські паралелі в творчості Т Г Шевченка» І Стеценка тощо У збірнику зроблено огляд нових книг, висвітлено новини письменства і науки

Український науковий інститут — центр українистики, зніщований гетьманом П Скоропадським (Берлін, 1925—45), активними співробітниками якого були В Кубійович, Д Антонович, Б Крупницький та ін Обов'язки першого директора виконував Д Дорошенко З'явилося три томи «Записок Українського наукового інституту», де друкувалися статті І Мірчука, Д Чижевського, С Смаль-Стоцького, В Залозецького, В Старосольського та ін, виходив періодичний бюлетень «Вісти У І Н у Берліні» (1933—38), а також німецькомовний бюлетень для ознайомлення іноземців з українськими проблемами З'явився підручник «Handbook der Ukraine» І Мірчука та посібник «Geschichte der Ukraine» Я Рудницького Наприкінці Другої світової війни інститутська бібліотека українстики була знищена

«Український письменник» — видавництво художньої літератури, підпорядковане НСПУ Засноване у 1933 під назвою «Радянська література» у Харкові, з 1934 діяло у Києві, з 1939 стало відоме як «Радянський письменник» Тут постійно друкувалися різножанрові твори українських письменників, інколи в серіях «Бібліотека поета», «Шкільна бібліотека», «Сучасний роман», «Світ письменника», «Обрії», «Перша книга поета», «Перша книга прозаїка» тощо З 1992 отримало назву «У п» Нині у серії «Сучасна українська література» з'являються твори В Міняйла, В Медведя, Галини Пагутяк, Валентини Мастерової та ін Друкуються також поезії О Орача («Зорі в колодязі»), В Базилевського («Украдене небо»), М Воробйова («Човен»), Любові Голоти («На чоловічий голос»),

В Коломійця («Поки ще світить Сонце»), О Орача («Зорі в колодязі»), Л Талалая («Неурахований час»), О Шарварка («ЧарДрач»), М Федунця («Древне дре-рело») О Демиденка («На крилах лелек») та ін, прозові твори П Загребельного («Попіл снігів»), В Малика («Чумацький шлях»), Вал Шевчука («Око прірви»), В Захарченка («Дім під ясенями»), І Чумака (« танцювали вдови польку») та ін, есеї В П'янова («Визначні невідомі та інші»), «Ламани-переламани і щасливі»), історичне дослідження «Поло дружнє життя та позашлюбні романи Пантелеймона Куліша» Є Нахліка, виходить кварталник «Сучасна українська драматургія»

«Український світ» — науково-популярний культурологічний журнал, виходить з 1992 за редакцією О Шокала Крим філософських, народознавчих тощо статей, друкує також літературознавчі і фольклористичні матеріали 1994 нагороджений Гільдіо митців Німеччини медаллю PRO-ARTE При журналі діє однойменне видавництво, на рахунок якого «Українські народні казки» (1992), «Брама безсмертя» Ю Шилова (1994), «Катарсис» О Гончара (2000), «Нотатник» Ю Липи (2000), «Спрага» І Дзюби (2001), «Ностальгія» М Бурачека (2001), «Мое життя Повесть про Український народ Хутирська філософія і віддалена од світу поезія» П Куліша (2005) тощо

«Український скиталець» — таборовий ілюстрований часопис Української галицької армії в еміграції (Ліберць, Йозефовів, Відень, 1920—23) за редакцією М Левицького, П Будза, Я Голоти, К Краціка та ін, виходив раз на місяць або раз на два тижні Журнал подавав хроніку таборового життя українських воєнків Майже в кожному числі друкувалися щоденники, «спомини», «уривки із споминів», «із воєнних записків» колишніх учасників національно-визвольних змагань 1917—21 Матеріали здебільшого вміщували під псевдонімами (Дмитро В, Олесь Г, П Б, П М та ін), тому що розкрити справжні прізвиська було небезпечно Цікавим є нарис «Два дні» П Гошовського У часописі з'являлася також інформація про українських письменників та культурних діячів, друкувалися поезії В Пачовського, П Карманського, Ольги Любич, оповідання й новели А Крушельницького, О Гриця, Я Берези, Р Колтуняка, І Калчача Редакція журналу підготувала проект видання «Пропам'ятної книги еміграції західноукраїнських земель за час від 19 жовтня 1918 р»

«Український сміх» — збірник гумору та сатири українських письменників (Л, 1921), упорядкований Л Карашкевичем У ньому були надруковані твори О Авдиківського («Моя популярність»), О Стороженка («Вуси» з посвятою П Кулішу), С Васильченка («Мужича арифметика»), В Винниченка («Записна книжка»), А Чайковського («Добра рада»), М Яцківка («Посол Петришин») та ін

«Український стрілець» — таборове видання українських стрільців в еміграції (Німецьке Яблонне, 1920—21), що мало на меті згуртувати колишніх військових На його сторінках друкувалися актуальні статті, нариси, спогади, фейлетони Я Яреми, Г Кругового, М Каганюка та ін, а також різноманітні твори В Пачовського, П Гошовського, М Володимиря, Г Кругового Таку саму назву мав військовий журнал у Бердичеві, Києві, Олександрові-Куявському (1920—21), який мистив історичні та військово-теоре-

тичні статті, іноді друкував вірші й оповідання М Оверковича, Ф Макарєнка, М Лго

«Український сурмач» — таборове видання культурно-освітніх організацій в еміграції (Шипьорно-Каліш, 1922—23) за редакцією Л Волохива На його сторінках часто публікувалися гострі публіцистичні статті С Петлюри, О Салковського, О Карманюка, В Садовського, Є Бачинського та ін Тут друкувалися також вірші, етюди, новели П Загоруйка, А Павлюка, Є Маланюка, А Падоліста, М Оверковича, П Опаренка, О Ромєна Цікавими були рубрики «Література і бібліографія», «Театр і мистецтво» Низку літературно-мистецьких оглядів, рецензій, політичних статей («Перша спроба», «Д В Ц», «Молода кров», «А все-таки вертеться!», «Хто не з нами — той ворог нам», «Наші майстерні», «Фашизм», «В темряві феодалізму», «Не вмерла і не вмре», «Кілька думок до Шевченківської річниці») опублікував Є Маланюк під псевдонімами Евг М, Бібліографічний Мікроб Військовий

«Українці Австралії. Енциклопедичний довідник» — видання за редакцією В та М Шумських (Сідней, 2001), присвячене 50-річчю українського переселення на австралійський континент Довідник складається із інформаційних статей, деякі з них присвячені проблемам літератури «Зв'язки австралійської діаспори з Україною» Марічки Галабурди-Чигрин, «Лекторат україністики ім М Зєрова в університеті ім Монаша» М Павлишина, «Український літературно-мистецький клуб ім Василя Симоненка в Мельбурні» Божени Коваленко, «Наукове товариство ім Т Шевченка в Австралії» С Радоша тощо У довіднику вміщено інформацію про 16 000 осіб Серед них багато письменників Грина Злітинська, Зоя Когут, В Цибульський Л Лцинський, Д Нитченко, Зіна Болте, Інґра Сірко, М Павлишин, Леся Богуславець (Ткач), Г Вишневий, Боженна Коваленко, Анастасія Грушецька, Люба Кириленко, М Пдріз П Олійник, Ю Ткач, Галина Косарська, Галина Анна Корінь, І Завада та ін

УЛІПО (франц. OULIPO, *Ouvroir de la littérature potentielle* майстерня потенційної літератури) — група французьких письменників, перейнята пошуком шляхів розвитку новітньої поезії, прагненням її оновлення На цьому наголошували у манфєсті 1960, спрямованому на конструювання поетичних текстів Деякі автори (Ж Перек, Ф Ле Лімонне, Ж Лєскюр) у своїй творчості вдавалися до ліпограм, опускаючи певний голосний або повторюючи його (тавтограма), інші, як-от Ж Рубо, бастосували прийом колажу, гри і навіть математичні закони

Ульгєр — загальна назва монгольських легенд та казок, у бурятів — віршована оповідь, побудована на основі алтеративних повторень на початку версів Розрізняють короткий (явган), що стосувався казки, та довгий (урту), чи богатирський (баатрин) У, якщо йшлося про легенду, виклад якої мґ сягати кількох тисяч рядків Твори виконували ульгєрші під аккомпанемент смичкового музичного інструмента (гуур) та щипкового (товшуур) Записані тексти жанру називалися повістями (тууж) Бурятям і калмикам відомі такі епопеї, як «Гєсеріада» і «Джангаріада» У Монголі була створена (1960) спеціальна «Палата ульгєрів» для збирання У

Ульгєризм (ісп. *ultrasiso*, від лат. *ultra* понад) — авангардистська течія іспанської поезії (1918—25),

близька до футуризму, сформована після Першої світової війни. Її утворення проголосив критик Р. Кансінос Ассенс на сторінках мадридського журналу «Гресья» (1918—20), вимагаючи повного оновлення поезії. У очолив поет і критик, автор «Вертикального ультраїстського маніфеста» (1923), збірки віршів «Гвинти» (1923), редактор журналів «Гресья» (1919—20), «Ультра» (1921—22) Г. де Торре. Представники напрямку (Х. Дієго, П. Салінас, Х. Гільєн, А. Еспіна, П. Гарфіас та ін.) відзначалися нійлістичним ставленням до класики та національних традицій, епатували узвичаєні естетичні смаки, домагалися «нової поезії», суголосної динамічним темпоритмам урбаністичного світу, прагнули, за словами Х. Дієго, «чистої алгебри метафори», «багатопелюсткової» образності, еліптичної образності, віддавали перевагу верлібрам, відмовлялися від пунктуації, наслідували поліграфічний досвід «Калліграм» Г. Аполлінера. Водночас вони відмовлялися від літератури у традиційному розумінні, від сердечних переживань. У Латинській Америці, зокрема в Аргентині, їх підтримував Х. Л. Борхес, надававши спрямування дифузній іспанській програмі, про що йшлося в його статті «Ультраїзм» (1921). Крім естетичних завдань та вимог дотримання «сучасної тональності», в ній було наголошено на необхідності «нашої фонетики, нашого бачення, наших звичаїв», тобто національної самтожності. Тому аргентинський У., незважаючи на локальність, відрізнявся від іспанського, перейнятого виразним антигуманізмом. В. Уйдобро, живучи в Буенос-Айресі, на основі У. заснував течію креасійонізму.

Умовіснoк — форма теоретичного міслення, логічна дія, яка з одного чи кількох засновків виводить зумовлене ними нове судження. У. дає опосередковане, узагальнене уявлення про дійсність та її відображення у свідомості людини, встановлює способи відмежування правильних міркувань від неправильних, сприяє усуненню логічних помилок. Умовою правильності доведення вважається істинність не лише початкових суджень, а й кожного У., що входить до його складу. Розрізняють У. безпосередні (висновок випливає з одного засновку) та опосередковані (висновки зумовлені проміжними ланками). Використовується й У. за аналогією, коли за допомогою прийомів індукції та дедукції на підставі схожості та відмінності двох об'єктів за однаковими домінуючими характеристиками виводиться висновок за іншими ознаками. Розрізняють також У. за категоричним та умовним силлогізмом, за гіпотетичністю тощо.

Умовне судження — тип судження, яке визначає, що одна подія є умовою іншої, предикат у ньому поєднано із суб'єктом за допомогою парного сполучника (*якщо... то*). За типом У. с. інколи формуються фабули творів, що характерне, зокрема, для твору «Дефіліяда в Москві» чи «Конотопа» В. Кожелянка.

Умовні мови — штучні мовні підсистеми, поширені в обмеженому комунікативному колі, лексика яких відрізняється від загальноживованої. Такими можуть бути жаргонізми, арго, сленги, неологізми, професіоналізми, запозичені слова, лебійська мова кобзарів, глосолалія тощо.

Умовність — у художній практиці — нетождність образу відповідному об'єкту зображення, характерна для іншої дійсності, сформованої у процесі творчості. У. розмежовується на первинну та вторинну. Первинна залежить від сутності мистец-

тва, відмінного від довкілля, образна система відтворює явища, предмети правдоподібно, навіть якщо йдеться про вигаданих істот, може реалізуватися в будь-якому матеріалі (фарби на полотні, спів у опері). Також беруться до уваги стиль, в якому відображений світогляд митця, літературний рід, відносно стійкий жанр, засвідчуючи граничне напруження дії у драматичному творі, варіативність нарративних можливостей у прозі, інтровертність суб'єктивних переживань у ліриці. У деякі періоди еволюції письменства У. набуває однак суворої нормативності (доба класицизму), на інших етапах вважається гальмівним чинником, який потребує критичного перегляду чи заміни, що характерно для модернізму й авангардизму. Потребу зміни У. теоретично обґрунтували представники формальної школи, зокрема Р. Якобсон («Про художній реалізм», 1921), спростовуючи художню практику правдоподібності. Вторинна У. стосується зумисного руйнування будь-якої правдоподібності за одночасного формального перекомбінування образної системи чи свідомого наголошення важливості одних її елементів на протизвагу іншим. Така практика виводить художню творчість поза межі можливого, посилює ефект гри. Трапляються випадки, коли первинна У. зумовлює вторинну при використанні прийомів ілюзії («Народний Малахій» М. Куліша, «Гофманова ніч» М. Бажана) або переростає у вторинну при застосуванні міфів, легенд («Фауст» Й.-В. Гете, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського). Типи умовних образів (гіпербола, символ, алегорія, гротеск) можуть бути і правдоподібними («Дім на горі» Вал. Шевчука), і фантастичними («Марко Проклятий» О. Стороженка) або поєднувати обидві ознаки («Сон» Т. Шевченка). Проблема співвідношення У. та художньої правди (в англomовному літературознавстві — fiction і truth) залишається центральною для письменства, позначається на динаміці стильових тенденцій, які, на думку Д. Чижевського, рухаються за «маятникоподібним» принципом — від метафори до метонімії і навпаки.

Умовчання, або **Апосіопéза**, — стилістична фігура, що фіксує незакінчену, обірвану думку, містить натяк на особливу ситуацію, недовимовленість, що потребує делікатності, неординарного розв'язання. У. вживається у всіх літературних жанрах, де витворюється інтимна атмосфера спілкування:

Будь мені, як тая біла дама.

Що по замку в тиху північ йде,

Будь мені, неначе скарб Сезама,

Ключ пропав... Ніхто не віднайде (Б. Лепкий).

Інколи У. застосовується як своєрідний семантичний прийом, до якого був схильний М. Хвильовий, надаючи своїй імпресіоністичній прозі динамічності, компактності. Трапляються випадки використання цієї стилістичної фігури при організації фабули та композиції, що здебільшого характерне для детективних, пригодницьких жанрів, де передбачене приховування певних подій, перенесення фіналу, зміщення сюжетних ліній (твори Агати Крісті, Ж. П. Сартра, Ф. Дюрренматта та ін.). У. застосовують і тоді, коли небезпечно називати конкретне явище, і тому письменники змушені вдаватися до метонімічних прийомів, близьких до антономазії, еліпсів, езопівської мови, підтекстів, алюзій, як, наприклад, у казці «Цар Плаксії і

Лоскотон», «Казці про Дурила» чи вірші «Курдському братові» В Симоненка Різновидом У є випадки, коли певний письменник немовби не помічав не прийнятних для нього стилізованих течій чи напрямів, творчості інших письменників, з позицією яких не згодний прихильник «чистої поезії» Я Щоголів у літературі другої половини XIX ст з пануванням реалізму та народницької ідеології, представники МУРу, які нехтували поширеним у європейській літературі модернізмом У може вживатись як прийом упізнання, запровадження щого в античний драми, наприклад, «Цар Едип» Софокла

Унанімізм (франц *unanimité* *одностайність*, від лат *unus* *один* і *anima* *душа*) — стилізова течія у французькому письменстві початку XX ст, прогнелена символізму, визначальними для неї були переважання соціальної заангажованості та стилізового спрощення, гуманістичність, містичний культ одностайності та руссоїзму Очолив її Ж Ромен, а представниками були Ж Дюамель, Ш Вільдрак, Ж Шеннев'єр, Р Аркос, Л Дюртен та Ж П Жув В основу У закладені настанови соціолога Е Дюркгайма, філософа А Бергсона, теорії американського прагматизму, поетичний досвід В Вітмена, Е Верхарна, нарагивна практика Е Золя, досвід літературного угруповання «Абатство», традиції якого продовжував У Його позиція була викладена у написаному Ж Роменом маніфесті «Унанімістичні почуття та поезія» (1905), за яким головне місце у громадському житті відводилося поету, здатному виразити колективну душу Представники У вдавалися до верлібра, вбачаючи у ньому лричну безпосередність Доробок стилізової течії був репрезентований драмами, лірикою та прозою Ж Ромена («Відроджене містечко», 1906, «Одностайне життя», 1908, «Військо у місті», 1911 тощо), Ж Дюамеля («Супутники», 1912), поезією Л Дюртена (збірка «Пегас», 1908), Ш Вільдрака (збірка «Відкриття», 1912) та ін Під час Першої світової війни вони обстоювали позицію пацифізму

Універбація (лат *unus* *один* і *verbum* *слово*) — тенденція до вираження єдиного значення одним словом, а не словосполученням, що досягається шляхом словотвору абрєвації (народний депутат — *нардєп*), заміни одного зі слів словосполучення суфіксом (щоденні записи — *щодєнник*), злиттям двох слів (Бог дай — *бодай*)

Універсальні (лат *universalis* *загальний*) — у філософії та в класичному письменстві — всеохопні системи, трансцендентні істини, що вважаються природними, очевидними, підлягають логічному обґрунтуванню Водночас ідеться про загальні поняття, що стосуються проблеми співвідношення загального та особливого, абстрактного і конкретного, буття і мислення, взаємозв'язку денотата з його десигнатом, природи імені, онтологічного статусу ідеального конструкту тощо У класичній лінгвістиці У стосувалися релевантних властивостей мов та відношення між цими властивостями, зокрема використані у теорії мовних ігор Л Вітгенштайна, у сучасній — фіксують позамовні, власне позаграматичні, онтологічні структури («позамовні категорії» О Есперсена, «понятійні категорії» І Мещанінова) тощо Культурні У об'єктного та суб'єктного характеру охоплюють значне коло понять (Бог, людина, родина, доля, любов, щастя, справедливість, нація, світ, істина, діяльність тощо), поряд із

чуттєвим досвідом відіграють важливу роль у житті людини, позначаються на системах мистецтва загалом та літератури зокрема Постмодернізм проголошує У фікцією, що потребує демістифікації

Універсальне видавництво — видавництво, що спеціалізується на друкуванні літератури з різних галузей знання

Університет 41° — див «41°».

«Університетські умі» (англ *University Wits*) — група англійських драматургів кінця XVI ст, які здобули дипломи в Оксфордському та Кембриджському університетах (Д Ліл, Дж Піль, Т Лодж, Т Неш, Т Кід, Р Грін, К Марло) і з творчістю яких пов'язаний розквіт англійської ренесансної драми, де інтелектуальність поєднана з традицією народних вистав Їхній досвід використав В Шекспір, зокрема у ранній комедії «Безплідні зусилля любові» (1594), де помітний вплив евуфізму Д Ліл

Унікальний екземпляр (франц *exemplaire unique*, *италит*, від лат *unicus* *єдиний*, і *exemplar* *список*, *копія*, *взрєць*), або **Унікум**, — єдиний збережений екземпляр певного рукопису чи виданої книжки

Унікальність (лат *unicus* *єдиний*) — неповторність, винятковість, рідкісність художнього твору Те саме, що й *hapax legomenon*

Уніфікація (франц *unification*, лат *unus* *один* і *facere* *робити*) — зведення різних понять до єдиної, суворо регламентованої системи, спільної норми У ви-правдана у виробництві, наприклад у видавничій, поліграфічній справі, коли оформлення певного видання здійснюється в єдиному стилі, але не в мистецтві, не в художній літературі

Унціальне письмо — різновид латинського та грецько-візантійського письма (IV—IX ст), якому притаманні заокруглені літери, що майже не виступають за межі рядків, відсутність лігатур та словоподілу

Уосбнення, або **Прозопоезія**, — різновид метафори, художній прийом перенесення якостей живих істот на предмети, явища природи або абстрактні поняття Зразком У є рядки поеми «Числа» М Баждана

І далі вписує конторський почерк звиклий

Фігури одиниць, цей частокіл лчбчи

Так в караван лашткуються раби,

На спинах несучи, як двійки, ікла

У, зумовлене анмалістичним світосприйняттям, поширене у міфах та фольклорі, застосовується у казках, легендах, байках Воно близьке до уподібнення, але не має розгалужених асоціативних ланок, вужче за семантичним значенням Інколи як окремий різновид У визначають персоналіфікацію

Упанішаді (санскр *upanisad* *заповітне знання*) — індійські філософські трактати релігійного характеру Складник ведійської літератури, формує веданту поруч з араньяками, вважається порівняно з брахманами новим ступенем давньоіндійської писемності, яка розглядає проблеми людського самопізнання людини та осягнення нею довкілля, містить вчення про єдність світобудови, цілісність Брахмана (абсолютне об'єктивне начало Всесвіту) та Атмана (суб'єкт, індивід), що відповідно втілюють взаємопов'язані начала абсолютне, об'єктивне та суб'єктивне Частина текстів У творене прозою, має невеликі оповідні вставки, інші тексти повністю або частково віршові Багато розділів написано у вигляді введених у

нарративну рамку діалогів учня та вчителя, збагачено різними притчами, алегоріями, образами, уподібненнями до понять У сприймаються як знання для втаємничених До двохсот надлених філософським та естетичним значенням У виникло у VII — III ст до н е Вони пов'язувалися з різними школами, як-от Чгандо'я, Айтарея, Каушитаї, Бригадараньяка, Кена, Катга, Іша, Мундака, Маганараньяка тощо Поряд з У поширювалися вчення про перевтілення (сансара), винагороди за певні вчинки (карма), позбавлення від життєвих страждань (моक्ष), моральних обов'язків (дгарма) Вони позначилися на становленні філософії іранських суфів, неоплатоніків, християнських теологів, на міркуваннях В Шопенгауера, Р У Емерсона та ін

Упізнавання — за термінологією Аристотеля — пережиття протагоністом зміна від незнання до знання, викликана фіксованими у фабулі подіями та колізіями У разом із перипетією застосовувалося в античному письменстві для створення трагічного ефекту («Тегарена і Харіклеї» Геллора) Належить до фігури умовчання

Уподібнення — розгорнуте порівняння, в якому розкривається низка подібних ознак між предметами, що розширює та поглиблює його семантичне поле, витворює потік містких асоціацій

Сніг летить колючий, ніби тріна
Йде зима й бескидами гуде
Яворові сниться яворина
Та її кохання молоде
Він не знає, що надійдуть люди,
Зміряють його на поруби,
Розтнуть йому печальні груди,
Скрипку зроблять із його журби (Д Павличко)

У наведеному уривку напружений ліричний сюжет, пройшовши різні рівні уподібнень, замикається на катартичному фіналі, розкриваючи драму любові

Упорядкування — у видавничій справі — праця автора, що полягає в доборі, систематизації, обробленні матеріалів для включення їх до відповідного видання Авторське право, захищаючи інтереси автора, не перешкоджає іншим особам використовувати ті самі матеріали при їх систематизації або обробці

Урбанізм (лат *urbanius* міський) — зображення у художніх творах великих міст, мегаполісів, увага до техніки, відтворення стрімкого темпоритму життя, шумів тощо Особливо виразними були такі мотиви у футуристів та конструктивістів, почасти символістів, кубістів, сюрреалістів Іноді місто поставало потворним, як у ліриці Е Верхарна (збірки «Вечори», «Розгом», «Чорні смолоскипи», «Міста-спрути»), В Вітмена (збірка «Лістя трав») Амбівалентне ставлення до мегаполіса було у В Брюсова (збірки «Urbi et orbi» /«Місту і Світові»/ «Stephanos», «Всі наспиви», роман «Сім земних принад», драма «Земля») В українській літературі У розкритий у романі «Повія» Панааса Мирного, повістях «Основи суспільності» І Франка, спорадично у поезіях Т Шевченка, П Куліша, М Вороного, має негативне забарвлення, адже місто в Україні було переважно неукраїнським У Проблемі осмислював М Семенко, який звертався не до національної традиції, а до настанов футуризму, реалізованих Ф Марінетті, В Маяковським та ін Особлива концептуалізація міста постала в однойменному ро-

мані В Підмогильного Герой цього твору Степан Радченко засвідчує зміну оцінки урбаністичного дискурсу «не ненавидити треба місто, а здобути! В місто вливається сеча кров села, що змінить його вигляд і истоту І він — один із цієї зміни, що їй від долі призначено перемогти » Такі наміри обернулися деморалізацією персонажа, спокушеного зовнішніми урбаністичними принадами, що, будучи каталізатором внутрішнього життя, призвели до його спустошення Трагічним виглядає місто без Бога, без достеменної любові у сюрреалістичній збірці «Ротаці» Б-І Антонича

Урегульований вірш — вірш зі сталою метрикою квалітативного чи квантативного віршування, чіткою строфікою, точним римуванням, строгим дотриманням версифікаційних нормативів Зразками У в є тверді строфічні форми

Усічена рима — римування, за якого словам наприкінці віршового рядка бракує певного звука
Я страх відкинув геть, байдужий став до болів
У грудях миготять зіриці потайні
Колись я в світі жив Тепер, позбувшись волі,
Я цілим світом став І світ живе в мені

(М Руденко)

У слові *волі*, що римується зі словом *болів*, для повної рими не вистачає звука *в* У р інколи називають нерівносладове римування

Звичайні норми починають старти,
тривожний пошук зводиться в закон,
коли стоїть історія на старті
перед ривком в космічний стадіон (Ліна Костенко)

У римованому суголосі наприкінці першого і третього рядків слово *старті* створює враження У р

Усічена стопá — див **Каталектика**.

Усічення — усунення поєднання кількох приголосних, рідше — голосних, що відповідає потребам милозвучності української мови, скорочення морфем, творення абриватур Див **Апкопа**.

Ускоцькі пісні — сербські народні пісні періоду антигурецьких повстань, близькі до гайдуцьких та клефських пісень Осередками повстань були міста Бока Которська, Задар, Кле, Сень тощо З кінця XV ст ускоки жили на землях, підлеглих Австрії та Венеції, які використовували сербів у протистоянні Туреччині, покаравши їх після укладення з нею миру Найпопулярнішою з У п була пісня про Іво Сенянина Його прообразом став страчений австрійцями воєвода сеньських усковів Іван Владкович

Усмішка — різновид гуморески, введений в українську літературу Остапом Вишнєю, який синтезував жанрові особливості гумористичного оповідання, анекдоту і фейлетону, поєднав іронічний наратив із конкретністю зображуваного об'єкта Вже у 20-ті XX ст були популярними його «Вишнєві усмішки (сільські)» (1924), «Вишнєві усмішки кримські» (1925), «Українізуємось» (1926), «Вишнєві усмішки кооперативні» (1926), «Вишнєві усмішки театральні» (1927), «Вишнєві усмішки закордонні» (1930), чотири томне «Зібрання усмішок» (1928, 1930) Вони привертали увагу своєю невимушеною дотепністю, семантичною розкутістю, жартівливим настроєм, м'яким сміхом і водночас витонченим ліризмом, «мовним слухом» (Ф Макивчук) Автор жартівливо дефінював новий жанр «Мені нове життя усміхається, і я йому усміха-

юся! Через те й усмішки» Ідентифікується письменника формувалася на досвіді народної оповіді, традиції козацького низового бароко, творчості мандрованих дяків, невимушено поєднуючи високий та низький стилі В У часто використовувалася прихована або «зворотна» іронія, коли дотепний «оповідач начебто щиро сприймає хибні погляди персонажа й так художньо аргументує їх, що читає безпомилково виносить їм свій присуд» (Ю Лаврінченко) Письменник майже ніколи не приділяв уваги композиції, динаміці сюжетних ліній вибудовував на принципі подвійної семантики, жарту, натягу, каламбуру, витончених фразеологізмів, ремінісценцій, тому У майже неможливо перекласти на іншу мову, не втративши блиску гумористичних нюансів та іронічного ефекту Остап Вишня бездоганно володів тонким комізмом слова Основним героєм його У була жива, колоритна народна мова, іноді для контрасту «розбавлена» неокочирними русизмами, суржиком, канцеляризмами тощо, здебільшого застосовуваними у діалогах, що витворювало враження «натуральності», документальної достовірності, безпосередності У творах цього жанру ліризується сміхова культура, вводяться жанрові сценки, елементи семантичної дотепності, які інколи визначають перебіг сюжетних ліній Часто органічним складником У постає лаконічна пейзажна замальовка Остап Вишня звертає увагу і на письменників та розвиток літератури, вдаючись до іронії («Плуг», «Вісти», «Понеділок»), пародій, дружніх шаржів на М Хвильового («Синя трясовина»), Г Косинку («Однокутний бій»), М Зерова («Воскресла»), створюючи «містечки силуети» про А Петрицького, Леся Курбаса, О Довженка, М Крушельницького, О Василька та ін Вершиною розвитку жанру вважаються «Мисливські усмішки», які М Рильський назвав «ліричною поезією в прозі» У не набула значного поширення у літературі, хоча на сторінках журналу «Дніпро» інколи друкувалися «народні усмішки», «дніпровські усмішки», з'являлися синкретичні жанри «У-нарис», «У-оповідання», «У-фейлетон», «У-жарт», «У-стаття» Трапляються і віршові У, зокрема у доробку А Качана

Гумка в зошиті гуляла
І бруднульки виправляла
А письмові помилки
Виправляла на дріки

Усна газета — форма недрукованої газети зі збереженням її специфіки, що використовувалася на естраді у 20-ті ХХ ст

Усна мова — артикульована мова, що, на відміну від писемної, є одним із двох різновидів комунікації В історичному аспекті вважається первинною щодо письма Цю тезу нині намагаються спростувати представники постмодернізму Вона реалізована у фольклорних жанрах, діалектах, просторіччі, деяких жанрах риторики, коментарях радіо-, тележурналістів, лекцій, судових промов тощо Порівняно з письмом У м видається доволінішою, розкутішою, безпосереднішою, передає специфіку, тембр голосу певного мовця, характеризується такими структурно-граматичними особливостями короткими неповними реченнями, еліпсами, інверсіями, вигуками, порушеннями нормативності літературної мови, зокрема у діалектах, жаргонах, професіоналізмах

тощо, що не завжди адекватно відтворюється на письмі Завдяки технічним засобам вона може синхронно фіксуватися, зберігатися та відтворюватися

Усна народна творчість — див **Фольклор**.

Устав — кириличний урочистий почерк давніх слов'янських, зокрема киеворуських, рукописів, якому притаманний чіткий рисунок літер, однакових за величиною, шириною та висотою, написаних з поєднанням прямих та заокруглених ліній Між словами У відсутні інтервали, скорочення, надрядкові знаки та виносні букви трапляються рідко Вивченням У займається палеографія У спирався на традицію византийського унцального письма Притаманний Остромировому євангелю (1056—57), Ізборнику Святослава, Архангельському євангелю (1092), Мстиславській грамоті (1130), Саввиній книзі (X—XI ст.), Супрасльському рукопису (XI ст.), різним богослужбним та повчальним текстам, діловим документам, берестяним грамотам Окремі його зразки збереглися й у пізнішому Пересопницькому євангелі Використовувався також глаголичний почерк, визначальний для Київських листків, Зографського євангелія, Маринського євангелія Грецькі палеографи вживають термін «У» на означення унцального письма з прямими, окремо виписаними літерами З XIII ст з'являються тенденції до нового графічного написання — пшуваставу, поширеного у пам'ятках пізнішого часу

Утішання — морально-дидактичний жанр, метою творів якого є підтримати індивіда у трагічній хвилині його життя Започаткований у давньогрецькій, згодом і в давньоримській літературі, зокрема у стоїчній етиці («Утішання до жінки» Плутарха, «Утішання до Аполлонія» Псевдо-Плутарха, «Утішання до Полібія», «Утішання до Марції» Сенеки), коли застосовувалося звертання до адресата, приголосшеного горем, викликаним передусім смертю рідної людини, аби заспокоїти його Інколи У стає жанротвірним чинником епicedуму, тобто жалобної елегії, яку називали «консоляціо» («Жалобна пісня»), що вживалася разом із епітафією, реквіємом, треносом тощо У може мати вигляд епістоли (листи латинського письменника Сідонія, IV ст.), прози («Утішання на смерть Валентиніана II» Амвросія Македонського, IV ст.), віршової форми («Утішання» П Кальдерона де ла Барки, «Слова втіхи під час війни» М Опца, «Пісня утішання» П Герхардта, «Утішання» Д Веневітнова та ін)

Утішки — ритмічний жанр дитячого фольклору, близький до забавлянки, лаконічні віршові примовки, пісеньки, що супроводжують ігрові рухи, фізичні вправи, використовуються для розваги малюка, для формування його рухової координації, мислення, фантазування Насичений експресивно-емоційною лексикою, онопатопеєю, вигуками, стилізацією дитячого мовлення, він містить головну думку, що постійно повторюється, часто має вигляд рефрену У цілісні за своїми дидактичними та естетичними принципами, дають змогу імпровізувати Іноді їх розмежують на пестушки та власне У

Утопія (англ *utopia*, букв *неіснуюче місце*, від грец префікса *υ* *ni* *topos* *місце*) — літературний жанр, в якому йдеться про вигадку, нездійсненну мрію Іноді розглядається як різновид наукової фантастики, в якому піддана критиці сучасність Їй протиставляється ілюзорна вигадка (практопія, за О Тоф-

флером), яку автор прагнув би втілити в життя. Назва зумовлена твором англійського мислителя Т. Мора «Золота книга, наскільки корисна, настільки і забавна, про найліпший устрій держави і про новий острів Утопію» (1516), де йшлося про химерний острів, на якому ніби існував справедливий лад. Найзначнішими У. в історії літератури були «Держава», «Закони», «Тімей», «Критій» Платона, «Священні хроніки» Евгемера, «Сонячний острів» Ямбула, «Про град Божий» Августина Блаженного, англійська казка «Шланаф-фенланд», «Місто сонця» (1602) Т. Кампанелли, «Християнінополь» (1619) І. В. Андреа, «Нова Атлантида» (1627) Ф. Бекона, «Дорога світла» (1641—42) Я. А. Каменського, «Закон свободи, викладений у вигляді програми, або Відновлення справжньої системи правління» (1652) Дж. Вінстеллі, «Інший світ, або Держава та імперія Місяця» (1657) С. Сірано де Бержерака, «Підземний світ» (1662) А. Кірхера, «Океанія» (1656) Дж. Гарінгтона, романи Д. Вераса д'Алле («Історія севарамбів», 1675—79), «2440-й рік» (1770) Л. С. Мерсьє, «Рік 2000» (1790) Ретіфа де ла Бретона, «Кратер» (1848) Ф. Купера, «Прийдешня раса» (1871) Е. Дж. Булвер-Літтона, «Через сто літ» (1891) Е. Беллами, з яким полемізував У. Морріс («Вісті нізвідки», 1888), «Вільна країна», 1890; «Закинаний у майбуття» (1895) Т. Герцля, цикл «Чотири євангелія» (1899—1903) Е. Золя, драма «Зорі» (1898) Е. Вергарна, «На білому камені» (1904) А. Франса, «Машина часу», «Люди як боги» «Сучасна утопія» (1905) Г. Дж. Веллса, «Країна щасливого» (1936) Я. Ларрі, «Туманність Андромеди» (1957) І. Сфремова тощо. Більшості з них притаманні екзотичні описи, туга за втраченим золотим віком, прогресистські уявлення про розвиток людства, зокрема у мілениарних настройах Ф. Рабле, який відтворив їх у описі Телемського абатства («Гаргантюа і Пантагрюель»). В. Одоєвський («4338 рік. Петербурзькі листи», 1840) уявляв собі прекрасне майбутнє як освічену монархію. Мрії про «мужичий рай» домінували у творях Л. Толстого, М. Златовратського та ін. Класичною У. вважаються «Мандрі в Ікарію» (1840) Е. Кабе, що позначилися на «Таємничому острові» (1875) Ж. Верна. Набуває поширення позитивістська У. на зразок «Нової Гармонії» Г. Овена; спроба реалізувати її у вигляді фуур'єристської колонії Брук-Фарм (США) була невдалою. Ці та ін. твори на зразок «Червоної зорі» А. Богданова (1908) вплинули на формування соціалістичних фантомів, живлених теоріями Сен-Сімона, К. Маркса, В. Леніна, спонукали до їх здійснення, яке перетворювалося на катастрофу у світових масштабах. І. Франко у статті «Що таке поступ» (1903) застерігав від небезпеки реалізації соціалістичних ідей. У. Морріс («Вісті нізвідки», 1891) порівнював комуністичні проекти із середньовіччям. Майбутнє у випадку їх реалізації представлено у романах «Ми» (1924), «Прекрасний новий світ» (1932) О. Хакслі, «1984» (1949) Дж. Оруелла. Пафос антипрогресизму характерний для драми «РУР» (1920), романів «Фабрика абсолюту» (1922), «Кракатит» (1924) К. Чапека. Джерелом У. є нарративна основа міфу, казки, легенди, у ній використані прийоми снів, видінь, мандрів, часто із супутником, спогади про втрачений золотий вік, рай, едем, намагання його повернути хоча б уявно. Принадна утопічна ідея поставала у романі «Погляд у минуле» (1888) Е. Беллами, у диалогі «Мандрівник із Альтурурії» (1894) та «Через вушко голки» (1907) У. Д. Го-

велса. Існує багато класифікацій У.: за соціальною (первісні, рабовласницькі, феодальні, комуністичні), ідеологічною (ліберальні, анархістські, тоталітарні), культурною (романтичні, технократичні, теократичні), історичною (прогресистські, регресистські), територіальною (міські, сільські) ознаками, за принципом часової локалізації (власне У. та ухронії, тобто не пов'язані з часом), за напрямком (Л. Мемфорд: втеча, реконструкція), виокремлюють фольклорні, релігійні, літературно-теоретичні, а також, за Е. Шацьким, — героїчні, ескапістські, за Ф. Е. Менюелем, — динамічні, евпсихічні та «спокійного щастя». Проблеми У. була присвячена стаття «“Утопія” у белетристичному смислі» Лесі Українки, яка відзначила піднесення жанру: «Той ідеал, що ледве мрів великому утопістові ХVІ в., що зник з очей людям ХVІІ в., що здавався хистким і туманним філософам “віку просвіти”, що був останнім кльцем в ланцюгу глибоко скептичної фантазії ХІХ в., наблизився тепер, зміцнів, виріс, з одного боку, в наукову теорію, з другого — кристалізувався в догму, близьку до релігійної». Невиправданість, навіть безвідповідальність спроб перенесення в життя художньої дійсності, заангажованої ідеологічними настановами, викликала хвилю антиутопії, зумовленої також тоталітарними режимами (комуністичним, націонал-соціалістичним) ХХ ст. Крах таких абстракцій відображений у мріях Михайла Верходуба з роману «На той бік» В. Винниченка, вибудовуваних на основі міфічних фантомів, ілюзорних пошуків втраченого Я та «втраченого раю», що не відповідало потребам національно-визвольних змагань. Спроба раціоналізувати деградоване суспільство на підставі химерної ідеї «сонцеїдства» та штучних утворень на зразок Інараку простежувалася у романі «Сонячна машина» В. Винниченка. Виходу зі стану ілюзії не було, що зумовило гостру кризу жанру. Адже У., за спостереженням Ч. Волша, ідеалізує людину, зображуючи її доброю, пластичною, позбавленою суперечностей, розумною, здатною до самообмеження своїх прагнень, що хоче бути щасливою і мати справедливих правителів, ніби мовляв, будь-які експерименти вигаданого суспільства не загрожують її свободі. Р. Дарендорф відзначає, що спільною У. стає тага в непорочності, їй невідомий перехідний етап, розвиток, еволюція, внутрішні конфлікти відсутні. Таким чином, У. повною мірою виконує психотерапевтичну функцію. Деякі письменники, як-от Ж. Верн, Г. Дж. Веллс, С. Лем та ін., намагалися подолати таку статичність та сувору регламентацію поведінки, що призводить до втрати людиною її сутності.

«Їтрєння зєздє» — один із перших українських альманахів (Х., 1833), виданий І. Петровим за допомогою Г. Квітки-Основ'яненка та І. Срезневського. У першій книжці, крім кількох російських пісень та оригінальних творів, опубліковано уривки зі спогадів про Г. Сковороду І. Срезневського (наведено вірш Григорія Сковороди «Всякому городу нрав і права» та портрет письменника) і «Малороссийское предание «Недобрий глаз»» О. Сомова. До другої книги увійшли уривки з «Енеїди» І. Котляревського, балада «Рибалка», байки «Батько та син», «Рибка» і два послання «До Пархома» П. Гулака-Артемовського, байки «Пшениця», «Будяк та конопличка» С. Гребінки, уривок його перекладу поеми «Полтава» О. Пушкіна, фрагменти повістей «Маруся», «Салдатський патрет»

та «Супллка до пана издателя» Г Квитки-Основ'яненка, а також запорозькі пісні з історичними примітками І Срезневського В альманасі вперше було вміщено ілюстрації — літографія краєвиду Харкова, зображення Наталки Полтавки з нотним записом пісень

«Учитель» — московфільський часопис для народних учителів (Л, 1869—80), який, наголошуючи на відсутності необхідного для них письма, нав'язував їм шггучне «язичіє» та ідею «общерусскости», обстоюваною І Наумовичем Через фінансові труднощі видання інколи виходило як додаток «Ластовки» Крім фахових освітянських проблем та питань з історії шкільництва в Галичині, тут спорадично друкувалися вірші В Вінцковського, С Воробкевича, С Пасічного, І Маркова, Д Третяка, Г Купчанка Таку саму назву, але інший зміст мав орган Руського (з 1912 — Українського) педагогічного товариства (Л, 1889—1914) за редакцією в різні роки І Чапельського, О Барвінського, Т Грушкевича, В Шухевича, І Щурата, І Юцишина та ін У виданні обстоювалися високі критерії виховання та освіти, формувалося усвідомлення, що воно «мусить стати трибуною всеукраїнської школи» Часопис друкувався спочатку етимологічним правописом, з 1892 — фонетичним Ознайомлюючи своїх читачів з новими європейськими методологіями, тенденціями викові психології, з традиціями європейського та національного шкільництва (П Кирчів, В Шухевич, І Юцишин, М Пачовський, Р Заклинський, А Павенецький, Я Чепіга, С Ковалів, Н Петришин, І Созанський та ін), часопис подавав і статті, що стосувалися літератури для маленьких читачів та історії українського письменства, як-от «Періодичне видання для дітей» Б Вільхівського, «Русько-українська література» І Франка тощо Редакція активно залучала до співпраці письменників, друкуючи різножанрові твори Т Шевченка, І Франка, В Щурата, В Самійленка, П Кирчів, Н Колцуняка, Костянтини

Малицької, І Туркевича, М Яцківа, а також переклади з доробку Ю Словацького, Марії Конопницької та ін

Уява — властивість свідомості людини творчо переробляти попередні враження та сприйняття, створювати нові картини, не бачені раніше чуттєві та мислені образи Формується на основі вибіркового мисленого розчленування розмаїтих асоціацій, розмежовується на репродуктивну (відтворення відомого) та творчу (конструювання оригінальних образів), мимовільну, притаманну сновидінням, та довільну, пов'язану з конкретною творчою практикою Особливого значення в У надається інтуїції, осяянню, мрії У тісно пов'язана з пам'яттю, сприйманням, емоціями, мовою, мисленням Будучи потрібною у будь-якій сфері діяльності, У особливо важлива у літературі (мистецтві), позначається на специфіці ідіології письменника, на жанровій структурі його творів Цій проблемі присвячено розділ трактату «Із секретів поетичної творчості» І Франка У Самчук, схильний до реалістичної манери письма і традиційного мімесису, зазначав, інтерпретуючи свій роман «На твердій землі», що «всі описані тут події, а також всі виведені в нім людські постаті і характери є вислідом творчих вимог і уяви автора» Постмодерністи відзначають зникнення У з літературного простору автоматизованої сучасності, тому вона втрачає свою первісну автентичність, наративну послідовність, метафізичну глибину, суб'єктивність

Уявлення — чуттєво-наочний, узагальнений образ предметів і явищ, який зберігається та відновлюється у свідомості за відсутності їх впливу на органи чуття, актуалізує їх сліди, зберігає минулий досвід, попередні сприймання та відчуття У пов'язане з мовою, що постає необхідною умовою його існування Як вища форма чуттєвого відображення воно перебуває на перетині чуттєвості та мислення

Уявний читач — див **Імплицітний читач**.

Ф

Фабль, або **Фабліо** (франц *fabliau*, від лат *fabula байка*), — лаконічна віршована оповідь комічного або рідше сатиричного змісту (восьмискладник із парним римуванням), поширена у французькій миській літературі (середина XII — початок XIV ст) Ф відомі за творами Ф де Бомануара (1246—1296), Анрі д'Андел (середина XIII ст), Рютбефа (помер 1285), а також анонімних авторів, всього збереглося 150 текстів Виконавцями переважно були жонглери Найдавнішим зразком Ф вважається «Ріше» (1159), в якому зображене життя однойменної паризької героїні, яка з черниць перетворилася на повю та звідницю В основу Ф покладені анекдоти, розповіді про гульця, пройдисвітв, винахідливих дотепників та хитрунів Після запровадження римською церквою целібату (обов'язкова безшлюбність католицьких духовників) бралися на глузи священники, ченці та черниці, які порушували релігійні настанови, навіть свята Петро, Павло, Хома та ін (аноніми «Про священика та пані», «Про виллана, який через суд добувся раю» тощо), чванькувати рицарі, гендлярі, чиновники, недотепні селяни, ловеласи та ін За спостереженням Б Ярхо,

характерним для творів жанру було вираження зловтих, коли хитрун перемагає сміливця Натомість у Ф відсутня героїка, фантастика, куртуазні мотиви, наявні антифемінінні випадки До цього жанру інколи відносять ле, як-от «Ле про Аристотеля» Анрі д'Андел Зароджені у міській стихії, позначені ознаками сміхової культури зі згрубленою лексикою, інтересом до еротики, близькі до фарсу, фацеції, шванку, Ф апелювали до народної моралі Першорядного значення надавалося гострим, несподіваним, неолоадним ситуаціям, пкантим моментам, дотепному розв'язанню конфліктів Психологізм у Ф відсутній Ф, як і тваринний епос, сприяли формуванню новели раннього Ренесансу Поняття «Ф» інколи використовували на позначення веселих віршів трубадурів, віршових сатир Традиція жанру вплинула на «Кентерберійські оповіді» (1386—1400) Дж Чосера, «Декамероні» (1471) Дж Боккаччо, «Фацеція» (1452) Поджо Браччоліні тощо Деякі Ф були відомі і в Україні, зокрема анонімна оповідь «Про брата Дензю», «Заповіт осла» Рютбефа

Фабула (лат *fabula байка*) — схема сюжету, що визначає композиційну послідовність подій у часі

й просторі, оповідь про різні аспекти подій (одиниць Ф), змальованих в епічних, драматичних, ліро-епічних творах без уваги до художнього деталу, на відміну від самих подій, власне сюжету твору Особливого значення Ф надавав Аристотель («Поетика»), вбачаючи у ній «сполучення фактів», «душу» художнього твору За античною доби так називали байку як найменший усний епічний жанр на відміну від записаної параболи (притчі) та розповідної основи трагедії, наприклад оброблений Есхілом («Прометей закутий») міф про Прометея чи Софоклом — про Едипа Пізніше цим поняттям позначали реальну історію та вигаданий випадок Особливо розвинулася Ф у давньоримському письменстві, де розрізняли ателану (народний фарс із музичними елементами, імпровізованим текстом), креспіату (римську трагедію за грецькою тематикою), паллату (римський різновид грецької комедії), сальтіку (театральне видовище з танцями), табернарію (народну побутову комедію), тогату (комедію про ремісників), трабеату (комедію римських міщан) Ф як стисла оповідь про події з'являється в літературознавстві ХІХ—ХХ ст О Потєбня, І Франко, Леся Українка розглядали її як окреме вираження сюжету, його порядок, схему, логічно-послідовний виклад подій, їх мотивування, адже у конкретному сюжеті вона є продуктом творчості письменника, який, звертаючись до сукупності подій, створює на їх основі інший художній світ, в якому відома історія звучить по-новому переосмислення біблійних легенд, «Ізоляда Білорука», «Каминний господар» Лесі Українки, «Антигона» Ж Ануя, трагедія «Мухи» Ж П Сартра, написана на основі «Орестей» Есхіла Внесок у розмежування сюжету й Ф зробили представники формальної школи В Томашевський, В Шкловський, М Петровський, Б Ейхенбаум На їхню думку, при аналізі тексту сюжет (форму) неможливо переказати, його тільки дослівно повторюють, а Ф (матеріал) використовується для оформлення сюжету (сукупність подій та мотивів), виступає як структурна категорія тексту, є аналітичним засобом що формує підставу для порівняння, тло для сприймання сюжету Ф можна виявити всередині художнього, сюжетного часу і простору Фабульний час у тексті збігається з календарним, не ушліфлюється і не розтягується, інформація про нього читач сприймає логічно в перебігу подій Цей час прямолінійний і незворотний Натомість сюжетний час може уповільнюватися чи прискорюватися, рухатися зворотно, хвилюподібно, уривчасто Фабульний час існує тільки всередині сюжетного часу, в художньому синтезі, тому висвітлюється лише аналітично Отже, Ф (що) відрізняється від сюжету (як) оповіддю, послідовністю викладу подій, які в тексті змальовуються не так, як у житті, а з пропусками важливих ланок, з перестановками, інверсією, наступним упізнанням («Воа constrictor», «Перехресні стежки» І Франка, «Циклон» О Гончара, «Диво» П Загребельного), у формі спогаду («Діти Чумадького шляху» Доки Гумєнно, «Зачарована Десна» О Довженка, «Гуси-лебеді летять», «Щедрий вечір» М Стельмаха), видіння, сну («Видіння Карла ХІ» П Меріме, поема «Сон» Т Шевченка), листа («Абат Обен» П Меріме, «Франкенштайн» Мері Шеллі), щоденника («Робінзон Крузо» Д Дефо, «Нотатки божевільного» М Гоголя), оповідання в оповіданні («Гарсон, квартиру пива!» Г де Мопассана, «Доля людини»

М Шолохова), введенням наратора від першої і другої особи («Сестра» Марка Вовчка, «Можу» А Головка, «Червоне й чорне» Стендаля, «Повія» Панаса Мирного), від автора, що виявляє свою емоційну настроєність («Україна в огні» О Довженка), від імені біографічного автора («Третя Рота» В Сосюри), від імені оповідача-маски (Рудий Панько у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» М Гоголя, Грицько Основ'яненко у творах Г Квітки-Основ'яненка), від імені оповідача-персонажа (Устя в повісті «Інститутка» Марка Вовчка) В окремих творах різниця між сюжетом і Ф мінімальна (новела «Новина» В Стефаніка) Ф буває епізодична, однпочаткова, частотна

Фабулат (лат *fabula байка, розповідь*) — лаконічна, зазвичай одноепізодна усна оповідь, основною якою є реальні події, оформлені в окрему фабулу, термін К Сидова Ф сформований внаслідок концентрації народних спостережень, спрямований на їх переосмислення У Ф відображені народні вірування у надприродні сили, поєднані з посиленням на реальних осіб та місця

Фабульний час (нім *erzählte Zeit, англ time of story, франц temps evenementiel, польсь czas fabulny*) — вимір епічного та драматичного часу, який характеризує його динаміку, іманентність, співвідношення з історичним, міфічним чи фантастичним вимірами Ф ч може розгортатися у хронологічному, ретроспективному, міленарному, ретардаційному річищі У прозі він має нарративні властивості, у драмі — безпосередньо стосується місця дії

Факсиміле (лат *fac-simile зроби подібне*) — точне відтворення рукопису твору, почерку або підпису фотографічним способом, кльше або печаткою

Факсимільне видання (лат *fac simile зроби подібне*) — друкований твір, який точно відтворює раніше випущене оригінальне видання або рукопис, включно з особливостями обкладинки й паперу Перше Ф в з'явилося в Мюнхені (1808) Тут літографським способом було виготовлено факсимільну копію єдиного примірника німецької книги «Попередження християнам проти турків» У Росії (перша половина ХІХ ст) так само відтворювалися Зографське євангеліє, «Давня книга та географія Птоломея і Страбона» У техніці Ф в видано рукописи «Малу книжку» та «Більшу книжку» Т Шевченка Ф в помилково ототожнюють із репринтним, що відтворює зазвичай сучасні видання

Факт (лат *factum зроблене*) — справжнє, не вигадане явище чи подія Ф може бути категорією теоретичного пізнання, ідеальним образом, продуктом свідомості, стаючи необхідною передумовою наукового пізнання, зокрема в літературознавстві Він також поширений у художній літературі, є основою мімесису До нього найчастіше апелюють реалісти, які намагаються у своїй творчості досягти життєвої достовірності, часто використовують задля цього документальні джерела Абсолютизація такої практики спостерігалася серед футуристів, передусім у середовищі ЛЕФу, де виникло поняття «література факту» як заперечення фантазійного уявлення, поетичних тропів, яким протиставлялося утилітарне, безпосереднє відтворення дійсності Насправді виникала загроза ліквідації письменства Такі вивчення російських футуристів позначилися на творчості і критиці Нової Генерації

«Факт» — приватне видавництво, засноване в 1997 у Києві Обов'язки його генерального директора виконує І Вирів Крїм навчальної, просвітницької та публіцистичної літератури, видавництво спеціалізується на виданні творів українських письменників минулого, які зазнавали репресій, та сучасності, зокрема В Стуса, І Калинця, Б Бойчука, В Герасим'юка, Б Жолдака, В Слапчука, Т Федюка, О Ірванця, Оксани Забужко, А Дністровського, Л Капелюшного, Ю Вовка, Світлани Пиркало, Марини Соколян, Б Гуменюка, Насті Байдаченко та ін З'явилися друком літературознавчі праці М Шкандрія («В обіймах імперії»), Віри Агєєвої («Жіночий простір феміністичний дискурс українського модернізму»), Д Стуса («Василь Стус життя як творчість»), Л Плюща («Екзод Тараса Шевченка», «У карнавал історії Свідчення»), В Гайдабури («Театр між Гітлером і Сталіном Україна 1941—1944 Доли митців»), книга «Київські неокласици» (упорядкування Віри Агєєвої), збірник «Гендерна перспектива», мемуари Б Бойчука («Соломини в біографії») У книгах серії «Текст + контекст» запропоноване нове прочитання творчості Данте Аліґ'єрі, М Гоголя, Марка Вовчка, Лєси Українки, М Коцюбинського, В Винниченка, В Підмогильного, М Рильського, В Свдзинського, Ю Яновського, Ю Косача, Емми Андієвської, Оксани Забужко, Соломі Павличко, сучасних американських поетів Поетична серія «Зона Овідія» (видається з кінця 2003) містить збірки В Затуливітра («Четвертий із триптиха»), П Грника («Коник на снігу»), Д Кременя («Синопсис»), Людмили Таран («Книга перевтілень»), І Андрусика («Часниковий сік»), В Неборака («Повторення історії»), Ю Бєдрика («Цвіт геральдичний та інші поезії»), Н Гончара («Промєневість»), Маріанни Кіановської («Звичайна мова»), О Солов'я («Аль-Катик книга інтимної лірики») та ін Видавництво випускає перекладну літературу білоруських (В Бикав, У Арлов, А Хаданович), російських (Д Биков, Яна Дубинянська), хорватських (С Мравович), французьких (Анн Ерно), англійських (Е Е Камінґс, Дж С Фоєр), американських (С Кюнц) та ін письменників, з'явилася друком «Антологія японської класичної поезії» в перекладі та упорядкуванні І Бондаренка

Фактографізм (*лат factum зроблене і грец γαφή пишу, кресло*) — опис, натуралістично-літєризмістське копіювання, нагромадження певних фактів без належного аналізу та узагальнення, без урахування їх зв'язку з іншими явищами За спостереженням чеського мистецтвознавця С Шабоука, застосування Ф, тобто намагання якнайточніше відтворити дійсність у художньому творі, обертається втратою таланту

Фактомонтаж (*лат factum зроблене і франц montage, букв підіймання*) — драматичне видовище, що має агітаційну мету, в якому замість фабули використані вільні сцени репортажного типу переважно на політичну тематику

Фактор (*лат factor той, що робить, від factio роблю*) — див **Чинник**.

Фактура (*лат factura оброблення, будова*) — особливості побудови та оздоблення поверхні будь-якого предмета У малярстві — сукупність технічних засобів обробки поверхні полотна, в архітектурі — декоративні елементи поверхні будівельних матеріалів, у музиці — спосіб викладу мелодії, сукупність виражальних засобів, за допомогою яких творяться

мелодія, у кінематографії — структура поверхні предметів, які знімають на кіноплівку, у літературі Ф є особливості лексики, синтаксису, тропів, стилістичних фігур, фоніки, ритміки, монтажу, колажу тощо, використані у творчості певного письменника Поняття «Ф» активно запроваджували у літературний обіг російські футуристи в період ЛЕФУ, спіраючись на концепції формальної школи Поеднуючи його з ідеологією, вони таким чином не лише замінювали, а й заперечували традиційні поняття «форма» і «зміст»

Фалєкіїв вірш — віршова поліметрична структура, яку не можна розмежувати на однотипні стопи або метри, створена поетом александрійської (олександрійської) школи Фалєком (III — II ст до н е) Він поєднав дактиль та хорей, запровадив дактилохорейчний одинадцятискладник, що пізніше отримав назву «дольник» У римській поезії до Ф в часто звертався неотерик Катул (I ст до н е) Приклад із його віршів до Лєсбі

Тепер вона не хоче, — будь же ти гордий
І не бжи за нею, і не журись дурно
А все стерпи й переможи твердим духом!
Злочинна що тепер твоє життя значить!
(переклад М Зєрова)

Фалічні пісні — давньогрецькі пісні, що виконувалися під час процесій, присвячених богу Діонісу, супроводжувались несенням фалічних символів, сценним еротичного змісту Вважалося, що такі обряди сприяють плідності та врожайності З Ф п постали сатиричні ямби і, за твердженням Арістотеля, комедія

Фальсифікація (*лат falsificare підробляти*) — зумисне викривлення, свідомо деформація фактів, звищ дійсності Зазвичай Ф дискредитує цінності культури, для її викриття та встановлення істини необхідні значні зусилля Яскравим прикладом Ф була діяльність радянського літературознавства, яке висвітлювало українську літературу як неповноцінну, залежну від російської, замовчувало її творчі здобутки або звинувачувало письменників у «буржуазному націоналізмі», що давало підстави для репресій, вилучення їхніх творів із національного та світового контексту

Фальцювання (*нім falzen згинати*) — процес загинання друкованих аркушів для комплектування видань, який виконується вручну або фальцювальною машиною, яка була сконструйована в 1851

«Фальшиві друзі перекладача» — міжмовні омоніми і пароніми, що, маючи однакове звучання не збігаються за значенням та вживанням, зумовлюючи помилки при перекладі чи сприйнятті іншої мови Так, в українській мові слово *вродливий* є синонімом до *красивий*, у російській — означає *потворний* У білоруській мові *мана* називають *брехню*, в українській — *примару* Часто калькування слів, особливо у споріднених мовах, без урахування їх значення призводить до неадекватного сприйняття, поширеного, зокрема, у ситуації двомовності Так, у поширений за радянських часів пісн *«Розцвітають наші гори / У мене на виду»* слово *вид* вжито у значенні, привнесеному з російської мови (*красивий*), а в українській означає *обличчя* Трагічні наслідки використання «Ф д п» зображені в оповіданні «Дзвоник» Б Грінченка, в якому йдеться про кмітливу, розумну Наталку Опинившись у пансіонаті, відірвана від свого мовного середовища, вона не могла звикнути до «панської», тобто

російської, мови, до відмінної семантики, що ледве не закінчилося самогубством дівчинки

Вона стільки разів помилялася, стільки разів її осміяно за ці помилки, навіть карано, що вона тепер не була певна ні в одному слові, чи розуміє його, як треба. Написано масло — може, це й справді масло, про яке досі знала Наталя, а може, й щось зовсім інше. Адже, думала вона, що орать — це на пол орати, а сьогодні її вилаяно дурною й сказано, що це значить — репетувати, або от вчора вона думала, що рожа — то квітка, а їй кажуть, що це — пика. Може й з маслом так буде. І потроху Наталя перестала вірити своїй голові []

Фамільярність (лат. *familiaris* родинний, близький) — безцеремонність, надто вільне поводження. Притаманна таким стильовим тенденціям, як низове козацьке бароко, неокотляревщина, деяким проявам авангардизму тощо. Див. **Панібратство**.

Фантазм — особливий прояв уяви індивіда, який намагається у такий спосіб уникнути небажаного зовнішнього чи внутрішнього примусу. Термін З. Фрейда.

Фантазма — прийом, поширений передусім у театральному мистецтві, який полягає у тому, що дійова особа відтворює в минулому пережиту сцену, прикрашаючи її з урахуванням нинішнього бачення.

Фантазія (итал. *fantasia*, від грец. *phantasia* уява) — творча уява, яка дає змогу розбудовувати нові, свіжі образи, проекти, наприклад «Алса у зазеркаллі» Льюїса Керролла. Може вживатися як синонім мрії, химери, примхи. Джерелом Ф, що живить художню діяльність, є потік образів та ідей у невідомому, в архетипних структурах, у сновидіннях. Особливо високо цінували Ф романтики. Так, Жан Поль («Підготовча школа естетики») вбачав у ній «світову душу», «ієрогліфічну абетку природи», креативну стихію дотепності, проникливості тощо. У музиці — жанр, своєрідна п'єса вільної форми, переважно варіація за народними мелодіями.

Фантасмагорія (грец. *phantasma* привид, *agoreō* кажу) — зображення фантастичних картин та фігур за допомогою оптичних пристроїв, використання несподіваних графічних та вербальних засобів.

Фантастика (грец. *phantastikē* здатність уявляти) — дивно-незвичні образи чи уявлення, які не мають аналогів у дійсності, нереальний предмет або явище з високим ступенем умовності. Ф називають художні твори (казка, епос, алегорія, притча, утопія, сатира), де змальовано нереальні події, що видаються за реальні, правдоподібні. Йдеться також про особливий амбівалентний метод артистичного мислення, коли образ поєднує ознаки реального та уявного, невластивий для них способом, тобто становить певну типологічну єдність, що призводить до одивнення, формування узагальненого сенсу буття із застосуванням містичних, ірраціональних мотивів. Тенденції до Ф відображені передусім у структуруванні міфу, в якому відбувається трансформація загального, універсального в одиничне, зокрема при персоніфікації богів. Картина космогонічного дійства постає спроектованою в наочно-предметну антропологічну чи хтонічну площину. Прикладом Ф може бути прийом поєднання непоєднуваного за яким створені сфінкси або кентаври. Його основою є метафора, оксиморон і катахреза. Абстрагування міфем

зумовлює по-яву специфічної закодованої знакової системи у вигляді алегорій та символів. Вона сприймається як єдино можлива реальність, тоді як довкілля постає її відображенням. Під впливом секуляризації міф розпадається, переводиться у казку, сюжет якої на початку ще зберігає послідовність ритуальних дійств, але згодом замкнутий чудесний світ видається усвідомленою грою людської уяви. Фантастичні образи героїчного епосу виникли на перетині міфу про культурного героя та багатирської казки. Античне письменство не сформувало своєї системи Ф, хоч і розбудовувалося на інтертекстуальній основі міфоцентризму, використовуючи модель світового дерева або хронотоп сакралізованих мандрів. Так, «Іліада» Гомера сприймається як реалістичне зображення Троянської війни, хоч участь у ній беруть олімпійці, натомість його «Одіссея» розкриває фантастичні картини поневірянь головного героя, тому її можна вважати початком європейської Ф, як і пародійну приповідницьку «Правдиву історію» (II ст. н. е.) Лукіана Самосатського чи дидактичне «повчання про дива» у «Метаморфозах» Овідія. Джерелом Ф вважаються також інші пам'ятки писемності, зокрема індійські «Махабхарата», «Рамаїана», арабська «Тисяча і одна ніч», японська «Кондзяку-моногатарі», китайські «Оповіді про чудеса із кабінету Лао». Пу Сунліна. У християнській традиції Ф визначальними стали етичні засади духовного подвижництва, зразком якого була містерія Ісуса Христа, що позначилося на апокрифах, гімнах, а також ауто, мораліте, міраклях, літургійній драмі. У життях святих обов'язкові чудеса сприймалися як екстраординарні та реальні явища, спричинивши розвиток жанру видіння, започаткованого Об'явленням Іоанна Богослова, який зумовив появу «Видіння про Петра Рильника» (1362). У Ленгленда, «Божественної комедії» (1307—21) Данте Алігері. Антична і християнська традиції впливали на розвиток ридарського роману від «Беовульфа» до артурівського циклу, алегорій на зразок «Роману про Троянду» (XIII ст.) Гільома де Морріса та Жана де Мена, ренесансних поем Л. Аріосто («Шалений Роланд», 1516), Т. Тассо («Визволений Єрусалим», 1580), Е. Спенсера («Королева фей», 1590—96) та ін. За доби Відродження провідним засобом Ф став амбівалентний гротеск, живлений досвідом сміхової культури та утверджуваного логоцентризму, найповніше представлений у творах Ф. Рабле, Еразма Роттердамського, Дж. Свіфта. Апокрифічні інтертексти були основою поем «Втрачений рай» (1667), «Віднайдений рай» (1671) Дж. Мільтона, присвячених проблемам християнства. Класицисти обстоювали раціоналістське трактування Ф, наявної у міфах зводили її до вторинного чинника, який поступається інтризі («фейна казка» «Акажу і Зірфіла» Ш. Дюкло, 1744), що стає підтекстом крутийського роману чи філософського трактату на зразок «Мікромегаса» (1725) Вольтера. Новий струмінь Ф реалізувався в утопіях, у яких автори свідомо протиставляли фікцію недосконалої дійсності, модель золотого віку з площини неможливого, переводили на рівень того, що не існує, але трактували його як вірогідне. Спроби порушити приписи логоцентризму, вийти у простір чуттєво пережитої Ф здійснювали Р. Герд («Листи про лицарство та середньовічні романи», 1762), Т. Смолетт («Пригоди графа Фердинанда Фатома», 1753), прихильники

готичного роману Х Волпол, Анна Радкліф, М Льюїс Ф романтиків ґрунтується на опозиції ідеалу та нудної буденності, надання пріоритету ідеалу породжувало світоглядну кризу, оберталося розчаруванням, руйнуванням амбівалентного космосу Наприклад, енци намагалися освоїти світ міфу через вище прозоріння (Новаліс, «Генріх фон Офтердінген», видано в 1802), а гейдельберґці поєднували у творах описи фантастичних та реальних територій («Ізабелла Єгипетська» Л Арніма, 1812) Найчастіше вони використовували інтертекстуальну основу казки, перетворюючи її на літературну, часто поєднану з елементами готичного роману («Вій» М Гоголя, проза Е А По), зверталися до прийомів сну, чуток, галюцинацій, божевілля, сюжетної таємниці, фантазмагорії, що давали змогу тлумачити одночасно емпіричну чи психологічну даність та ірреальні явища, як у «Пісковому годиннику» (1817) Е-Т-А Гофмана чи в «Косморамі» (1940) Ф Одоєвського Формувався новий тип замаскованої, неявної Ф («Пікова дама» О Пушкіна, «Сон» Т Шевченка) Романтичний спосіб мислення залишався актуальним («Історія Артура Гордона Піма» чи «Виверження у Мальстрем» Е А По), зазнаючи поступової раціоналізації у прогресистські налаштованих письменників, зокрема Ж Верна, який створив художні версії науково-технічних, соціальних утопій, що розгорталися здебільшого в екзотичних ситуаціях Він наводив приклад вироїдних геотермальних станцій, що використовують внутрішню енергію Землі («500 мільйонів бегуми»), а також зробив внесок в інтерпретацію мандрівки людини до Місяця («З гармати на Місяць», 1865), яку започаткували Антоній Дюґен, Лукіан Самосатський, розвинули С де Берґерак («Подорож на місяць»), Д Дефо («Об'єднувач»), Е А По («Неймовірні пригоди якогось Ганса Іфалія») Поступово Ф виокремлювалася у самостійний жанр, який був продуктивним для письменства ХІХ ст, окреслений у романах Г Велса Формується нове спрямування «наукова фантастика», в якій інтелектуальний дискурс домінує над художнім, хоча визначальним залишається образ, а не поняття У творах такого типу використовують розмаїті гіпотези (щодо існування телепатії, віртуального часопростору, роботів, мутантів тощо), частина яких стала реальністю (добробок К Чапека, С Лема, К Воннеґута, І Єфремова, братів А та Б Стругацьких, О Бердника) Так, атомна бомба детально описана в оповіданні «Мертвий коридор» американського письменника Д Кемпбелла, надрукованому в четвертому числі журналу «Вражаюча наукова фантастика» («Естаундінґ саєнс фікшн», 1944) Публікація занепокоїла агентів ФБР, бо опис сприймався за відповідник так званого «Манхетенського проекту», що мав кілька ступенів утаємниченості Невдовзі такі бомби американські агресори скинули на японські міста Хіросіму та Наґасаки Застосування сонячної енергії, ґрунтовно змальоване у романі «Сонячна машина» В Вінніченка, реалізується нині у вигляді теплоустановок, розроблених Інститутом технічної теплофізики НАН України, що використовуються не лише для опалення помешкань, а й для пришвидшення появи у рослинах зерен хлорофілу та крохмалю Майбутніх слухняних зомбі змалював Ю Смолич у повісті «Господарство доктора Гальванеску» (1929) Такі твори застерігали від знедуховлення цивілізації, що найповніше змальоване в антиутопіях О Жакслі,

Дж Орвела Одночасно поширюється квазінаукова Ф (твори Е Берроуза, Е Гамільтона, А ван Фогта), що, обігруючи зразки прогресизму, утопії чи антиутопії, використовувала властивості казки, вестерна, детективу тощо Сучасна Ф (соціальна, альтернативна, роман-застереження) зберігає генетичний вплив давньої сатири та утопії Задікавання Ф притаманне декадентам (М Швоб), символістам (М Метерлінк, А Бєлий), експресіоністам (Г Майрінк), сюрреалістам (Е Кройдер) У радянській літературі вона розвивалася спочатку в соціально-історичному аспекті («Каталог утопій» В Святловського), перебувала в марґнальній позиції, хоч поступово знайшла свою нішу у межах «соцреалізму», поєднуючи принципи класовості, пролетарського інтернаціоналізму, «соціалістичного світогляду» з науковими настановами та мотивом героїзму Йї відводилася утилітарна роль художньої популяризації досягнень науки і техніки, що помітно в добротку В Владка «Ідуть чоботарі», «Арґонавти всесвіту», «Чудесний генератор», «Сивий капітан» Ф було повернуто її іманентний сенс завдяки повістям «Серце Всесвіту», «Покривало Ізиди», романам «Стріла часу», «Хто ти?», «Чаша Амрити» О Бердника Інколи вона формується на межі осмислення реального та вірогідного, не реалізованого повною мірою у практиці людини або зумисно спотвореного ідеологічними конструкціями Зокрема, таку тему висвітлюють романи «Син Сонця — Фаєтон», «Ковчег Всесвіту», «Орлова Балка» М Руденка, які постали на основі роздумів письменника про сонячну енергію як єдине джерело життя, що відображене у його трактаті «Формула Сонця», філософській праці «Гносис і сучасність» тощо Ф стосується будь-яких жанрів (чарівна казка, тваринний епос, лицарський роман, готичний роман, утопія, антиутопія, наукова фантастика, фентезі тощо) Іноді письменники на її підставі розбудовують власну творчість (Е-Т-А Гофман, М Гоголь, Льюїс Керролл та ін) Цей досвід поглиблює Галина Пагутяк у своїх книгах «Потрапити в сад», «Гірчичне зерно», «Записки Білого пташка» (романи «Радісна пустеля», «Смітник Господа нашого») тощо Громадська організація «Українська духовна республіка» проводить літературно-мистецьку акцію «Зоряні читання Олеса Бердника» Нині видається російськомовний журнал «Реальность фантастики», участь у якому беруть письменники Марина та С Дяченки (Київ), А Валєнтинов та Генрі Лайон Олді (Харків)

Фантастична казка — див Чарівна казка.

Фантазійська шкбля (франц. école fantastique) — течія у французькій поезії першої половини ХХ ст, заснована викладачами Аґенського лицю (Гасконь) Ф Карпно-Тюзол («За навюванням», 1911, «Богема і серце мого», 1912, «Кисло-солодкі псеєньки», 1913), Р де Ла Вєсьєром («Лабіринти», 1925, «Покинутість», 1933) та лицєстом Ф Юком («Лаконічні вирші», 1910, «Вечірня флейта», 1912), які узяли собі псевдоніми відповідно Франциск Карко, Клодьєн і Трістан Дерем Згодом до них приєдналися Л Пєллєрен (епіграми з «Малого саґайдака», 1913), Л Веран («Край мрій», 1911, «У краю лілій та рожевої вербени», 1913) Назва «Ф ш» з'явилася завдяки Трістану Дерему («Нарис новітньої французької поезії», 1912), який наголошував, що її представники апелюють до можливостей уяви, до естетичного перетворення довкілля, беручи за основу «живу воду» ренесансної тра-

диці (Ш Орлеанський, Ф Вйон, М Реньє), мудрості Ж Лафонтена, досвід «незалежних» (поняття Франциска Карко) Г Аполлнера, М Жакоба, А Сальмона, які, зокрема Г Аполлнер, заперечували спроби співвіднесення їх із фантазійниками. Обстоючи «м'яку незалежність», «меланхолійний мотив, пом'якшений ледь уловною помішкою», «індивідуальну свободу, свободу почуттів», вони через це відмежовувалися від кубістів, футуристів, дадаїстів, сюрреалістів. На початку письменники Ф ш друкувалися у провінційній періодиці, видавали власні та колективні збірки малим тиражем, як-от «Зшиточок» (1911, вийшло 20 екземплярів), намагалися творити, набути «музичного ладу», а не маніфестувати. Поет Ж П Туле висловлював ностальгію за золотим віком П Корнеля і Ж Расіна Його сакральні «Контррими» (1921) вважаються класикою французької поезії ХХ ст. Автор у 70-ті віршах (катренах з охопною римою), довів можливість оновлення традиційної віршової форми. Тому Ж М Бернар, видавець журналу «Оси», прихильник неокласицизму, порозумівся із Ф ш, до якої увійшли Ф Еон (урочисто епчна «Три роки», 1903, «І триває життя», 1919), Фаг (псевдонім Ж Файє) — перекладач «Еклог» Вергілія, Ф Мазад (бурлескні, яскраво образні збірки «Аполлон», 1913, «По-осінньому повіяло весною», 1930, «Італійська елегія», 1933), А Марі, який відтворив побутові сценки, ніби побачені очима Жірара де Сент-Амана (1594—1661), у «Поемах», «Лісорубах», «Аркаді», бодлеріанець Марсель Ормуа (псевдонім М Пруя) — автор збірок «День і ніч» (1912), «Незнайоме обличчя» (1925), «З тяжким серцем» (1926), Тристан Кленгсор (псевдонім Л Леклерка, збірки «Богемні вірші», 1913, «Гуморески», 1921, «П'ятдесят сонетів пробудження», 1949, «Притлумлений бій барабана», 1960). Вони виявилися витонченими мрійниками, схильними до мелодійної шляхетності, до замилювання класикою та природою, хоча не уникали й нових темпоритмів. Поети гуртувалися при журналі «Диван» (з 1909), редакція якого після Першої світової війни була переміщена з провінції до Парижа. Його засновник А Мартіно сформував однойменне видавництво, зніщовав «Вечори Дивана», куди запрошували фантазійців, твори яких тут друкувалися, поширювалися у двомовній упорядкованій Р де Ла Вєсьєром, «Поетичній антології ХХ століття» (1923, 1924). Водночас тулузький часопис видав антологію «Поети фантазійці у судженнях про себе та їх друзів» (1925). У 30-ті — 40-ві до Ф ш приєдналися Ж Лебро, А Гайяр, майбутній президент Гонкурівської премії Р Доржелес, прихильний до шляхетності ренесансної «Плеяди» Р Уделю, іронічний, з притаганими йому бурлескними осяяннями Ж В Пеллерен.

Фард (*араб. одиничний, окремих*) — строфічна форма у літературах Близького та Середнього Сходу, яка мала вигляд бейта, що не входив до складу більших за обсягом строф. Ф переважно створювався експромтом, мав дидактичну мету, побудований на принципі порівняння, набував значення крилатого вислову. Інколи вживався у прозовому творі для наголошення його основної ідеї.

Фарс (*франц. farce, від lat. farcio починаю, наповнюю*) — невеликий фарс за обсягом комічний жанр (восьмискладник) західноєвропейського середньовічного театру, що поширювався передусім у Франції, характеризувався поєднанням гострої комедійності

із життєвою злободенністю. Споріднений із фастнахт-шпільм, інтерлюдією, інтермедією, шванком, фабльо, іспанським пасос, *comedia dell'arte* та італійською комедією. Беолько Ф виник у ХІІ ст. із жартівливої вставки у молитвах, що невдовзі розвинулась у літургійну драму, карнавальну масову виставу на майдані, перейняту сміховою культурою тогочасного міста, виконувану мандрівними акторами (гістрионами). Іншим її джерелом вважається фольклор, народні дійства бурлескно-травестійного змісту, популярні під час Масляної, головним епізодом яких було змагання між карнавалом та Постом. Ф як самостійний жанр сформувався у ХІІІ ст. (наприклад, «Хлопчик і сліпець»), використовувався як вставні сценки під час постановки містерій та мораліте, розрахований на масовість та життєву конкретику, зазвичай позбавлений алегорій, відображає неприкриті довікля. На відміну від сатири зорієнтований на відтворення приватного життя людини, використовував індивідуалізовані образи-маски (пройдисвіти, продавці індульгенцій, шахраї, рогоносці, псевдовчені, шарлатани-лікари, гривовні черниці, лайливі жінки та ін.), запроваджував ситуації-типи. У Ф помітний вплив карнавальних алегорій, травестованого гротеску, буфонати та клоунади. Жанр відтворював передусім міську дійсність, виявляючи до сільської місцевості зверхнє, часто негативне ставлення. Водночас він був позбавлений дидактизму, викривання гривовності людини, натомість надавав простір ексцентриці, каламбурам, дотепам, буфонаті, свободі форми. До Ф зверталися Ф Рабле, К Маро, Маргарита Наваррська. Деякі тексти жанру втрачені, як-от «Про чоловіка, який одружився з німою жінкою», їх спробував поновити А Франс Найпопулярнішим виявився цикл про адвоката Патлена, першим із творів якого був французький фарс «Адвокат Патлен» (точна назва — «Добродій П'єр Патлен», 1486), в якому діють шахраюватий адвокат, дурнуватий суддя, жадібний купець та хитрий пастух. Невдовзі прізвище головного героя цього твору стало означати пройдисвіта, а його висловлення, як-от «Повернемося до наших баранів», тобто до першої теми розмови, перетворилися на крилаті слова. Популярність Ф зумовила його продовження — твори «Новий Патлен», «Заповіт Патлена». Ф позначився на ренесансній новелі, протиставлявся вченій комедії, сприяв постанові комедійного театру Мольєра («Шлюбо мимоволі», «Удаваний хворий», «Тартюф»), був популярним до ХVІІ ст., частково поновлений у п'єсах Б Брехта, В Маяковського («Клоп»), М Кулша («Отак загинув гуска»), А Жаррі («Король Убю») та ін. Сформувався міщанський Ф, в якому викривалися чванливість, пихатість, скнарність тощо. Нині це поняття набуло негативного значення, називає явище з надмірними зовнішніми комічними ефектами.

«Фархад і Ширін» — епчна поема, поширена в усній та писемній творчості Близького, Середнього Сходу та Закавказзя, прототипами якої були останній зверхник Ірану Хосров Парвіз (правив у 591—628) та його дружина Ширін. Про них згадував Фірдоусі у «Шахнаме», але не вказував на Фархада, якого першим назвав таджико-перський історик Балаамі (помер у 996) і зобразив поет Агаджі (межа Х—ХІ ст.), інтерпретуючи легенду про будову каналу через скелю Бісутун. Поема «Хосров і Ширін» (1180—81)

належить азербайджанському поетові Нізамі Гянджеві, присвячена його покійній дружині Вольова Ширін — центральний образ твору, наділена високими чеснотами, яких бракує 11 чоловікові Закоханій у неї каменярь Фархад береться на 11 прохання прокласти канал 1 передчасно вмирає, почувши з уст ревнивого Хосрова брехливу звстку про смерть Ширін Навої у своєму творі надав Фархаду ознак головного героя, описав його як мужнього 1 людяного принца («Фархад 1 Ширін», 1484), надлив його позитивними рисами, на відміну від підступного Хосрова, який загинув від рук свого сина У 1941 з'явилася однойменна драма азербайджанського поета С Вургунга та «Легенда про любов» турецького поета Н Хікмета

Фарханг — перський тлумачний словник, лексикон, у якому інтерпретувалися архаїчні слова, пояснення підкріплювалися цитатами з літературних творів, деякі з яких на сьогодні втрачені Найдавніший серед них «Лугате фурс» (IX ст) Асаді Тузі, де збереглися фрагменти зниклих поем Рудакі та Унсурі Відомі також «Фарханге Джеханпрі» (XVI ст), «Борхане кате» (XVII ст), «Фарханге Рашид» (XVII ст), «Фарханге Насірі» (XIX ст)

Фасти (*лат fasti погоджені*) — календарі, в яких фіксувалися найважливіші сакральні дні року, запроваджені римськими жерцями Вони мали вигляд мармурових та кам'яних таблиць, вважались пам'ятками писемності Існують також віршові Ф, що належать Овідію Його поема «Фасти (Римський календар)» у шести книгах із задуманих дванадцяти, написана елегійним двовіршем, не лише висвітлює календарні дати, а й коментує їх Вона спочатку була присвячена імператорові Августу, а після його смерті — Германаріку У творі Овідій намагався поважним стилем спростувати уявлення про нього як про автора еротичних текстів У поемі згадують міфологічні та реальні події, які тлумачаться з погляду сучасності Овідія, наприклад значення дволикого Януса

Кепсько ти знаєш людей, — одповідав бог

Янус із сміхом, —

Може гадаєш, що мед солодший, ніж гроші тепер!
Навіть у дні Сатурнові я рідко стрічався з такими,
Хто би грошей не любив, пристрастю схоплений враз
(переклад Н Пашенко)

Фастнахтшпіль (*нім Fastnachtspiel масляна гра*) — народна комічна травестована вистава у Німеччині та Швейцарії (XIV—XVI ст), споріднена з французьким фарсом Сформована на основі середньовічного обрядового дійства, карнавальних інсценізацій (шванків) на Масляну У ній зображувалися витівки спритних шахраїв, нікчемність судочинства, лайливі подружжя, розбійничтво рицарів, аморальність чернецтва тощо Зазвичай Ф були написані дво-віршами з парним римуванням, чергуванням окситонних та парокситонних рим (Knittelvers) Перша літературна обробка жанру «Гра про Нойдгарта» (XIV ст), зроблена Ст Паулем, оповідала про комічний конфлікт міннезингера Нойдгарта з селянами Зверталися до Ф також Г Розенблют («Турецький фастнахтшпіль», 1456), Г Фольц Н Мануель вдавався до антипапської сатири «Про папу та його духовенство» (1522), «Продавець індульгенцій» (1526) Найповніше можливості Ф розкрито у творчості Г Сакса («Мандрівний школяр у раку», 1550) Останнім, хто вдаввся до

цього жанру, був Й Айер (XVII ст) Особливості Ф за нових літературних умов використовував Й -В Гете («Сатир та обожнений лсовик», 1773, «Фастнахтшпіль патера Брея», 1174), А -В Шлегель Б Брехт модифікував жанр у своєму епічному театрі

Фасцинація (*лат fascis зв'язка, пучок*) — спеціально організований словесний вплив на реципієнтів при стилістичному викладі інформації, завдяки чому підвищується ефект програмування їх поведінки Інтенсивність Ф в усному мовленні може варіювати від мінімальної (дикторське мовлення) до максимальної (спеціально інтовнована промова, декламація, спів тощо) Важливим 11 компонентом вважається ритмічне підґрунтя мовлення, особливо характерне для поезії, невербальні чинники, як-от колір одягу мовця, погляд Семантична Ф може спричинити значний резонанс у суспільстві, наприклад радіоінсценізація роману «Боротьба світів» (1938) Г Веллса, що викликала паніку у США

Фаталізм (*франц fatalisme, від лат fatalis наперед визначений долею*) — специфічне світобачення, за яким визнається панування над людиною сліпих, невідворотних стихій, що визначають 11 долю

Фатразі (*франц fatrasie, від fatras абищизця*) — бурлескний жанр середньовічної поезії (XIII—XV ст), вивпвненої дотепною грою слів, зумисними алогізмами, безглуздими натяками, семантичними порушеннями між означником та означуваним при строгому збереженні ритму та суміжної рими одинадцятискладової строфи Ф вважались різновидом куртуазної лірики, своєрідними глосами, близькими до пародій Найвідомішими авторами були Філіпп де Бомануар, Філіпп де Ремі Іх досвід вплинув на сотні, а в XVI ст — на жанр кокаля

Фатум (*лат fatum доля, неминучість*) — збіг обставин, невідворотність чогось, ірраціональна сила, що наперед визначає людську поведінку, зокрема трагічні наслідки дій Ідея Ф поширювалася за античної доби, позначилася на міфах та на літературі, передусім на драматургії Класичним представленням Ф є давньогрецька трагедія Так, в «Орестеї» Есхіла висвітлено прокляття, що тяжило над родом Атридів, яке частково зняв Аполлон та повністю — афіський суд Схожа ситуація розкрита 1 в трагедії «Цар Едип» Софокла, головний герой якої карається за незнання своїх злочинів — вбивство свого батька та родинний інцест, що були напророчені до його народження Приклади Ф особливо характерні для романтиків, найповніше розкриті у повісті «Герой нашого часу» М Лермонтова Ф поширений 1 в українській літературі, часто тлумачиться як доля або недоля Він наявний у творах О Стороженка («Марко Проклятий»), Лесі Українки («Блакитна троянда», «Кассандра»), А Кримського («Андрій Лаговський»), Ольги Кобиланської («Діти Ньюби»), М Хвильового («Редактор Карк»), В Домонтовича («Доктор Серафікус»), Софії Майданської («Нюба») тощо Водночас його заперечувала поезія Лесі Українки, представники «Празької школи», проза І Багряного («Тигролови», «Сад Гетсиманський», «Людина біжить над прірвою» тощо) та ін Християнське врівчення протиставило Ф концепції Божого промислу, яка відображена у романі «Жовтий князь» В Барки

Фаустіана (*нім Faustiana*) — один із наймістичніших сюжетних блоків світової літератури, в осно-

ву якого покладено вічний образ (доктор Фауст), що втілює символ людського розуму та сумнівів у необхідності знання. Прототипом цього персонажа був Фауст, герой німецької середньовічної легенди, чорнокнижник, безбожник, авантюрист. Він за допомогою диявола (Мефістофеля) кинув виклик Богові, аби заволодіти таємницями світу. Крім апокрифа про Симона-мага, переказу про Теофіла, існували також свідчення про реального Фауста, який народився в 1480 у Кніттлінгені (графство Вюртемберг), навчався у Гейдельберзькому університеті, засвоював магію у Кракові, проголосив себе «філософом філософів», мав підтримку бунтівливого рицаря Ф. фон Зікенгена та князя-єпископа Бамберського, помер у 1536 або 1539 у Штауфері. Його життєпис («Історія доктора Йогана Фауста, знаомитого чаклуна та чорнокнижника...», 1587) завдяки книговидавцю Й. Шпісу започаткував серію «німецьких народних книг», сприяв поширенню популярної езотеричної легенди про неординарного вченого. Вона була перероблена у книгах французького доктора теології В. Кайє (15 перевидань з 1598), юнрнберзького лікаря Н. Пфтігера (1674; у ній вперше йшлося про кохання Фауста до вродливої наймички), в анонімному творі «Вірний християнин» (10 перевидань за 1725—97) автора. Популярними були лялькові драми про легендарного мага, «Трагічна історія доктора Фауста» (1588—89, 1592) К. Марло, де схвалювався погляд до знань і гедонізм. Зміна ставлення до чорнокнижника (від осуду до визнання його дій правочинними, що немовби спростовували всілякі забобони) відбувалася за доби Просвітництва, відображена у творі «Перша історична анкета чарівника Фауста» (1683) Й.-Г. Ноймана та К.-К. Кірхнера, начерках ненаписаної драми Г. Е. Лесінга (сімнадцятий лист «Листів про новітню літературу», 1759—65), у п'єсах «Шекельні судді» (1777) Я.-М.-Р. Ленца, «Йоганн Фауст» (1775) П. Вайдмана, «Життя і смерть доктора Фауста» (1778) Ф. Мюллера, у романі «Життя Фауста, його вчинки та загибли у пеклі» (1791) Ф.-М. Клінгера. Підсумковою у Ф. стала трагедія «Фауст» у двох частинах (1808—31) Й.-В. Гете, який використав не лише всі можливі інтертексти, а й надав традиційній темі нового трактування: його персонаж не протистоїть Богу, а порятований ним за прагнення до знань та перетворення дійсності. Цим твором завершується перший етап сюжетного блоку про мага, який прагнув оволодіти таємницями природи задля утвердження власної волі, що відображено у всіх світових релігіях (давньоєгипетські, зороастрійські, індуїстські, халдейські трактати, «Смарагдові скрижалі» Гермеса Трисмегіста тощо), і став у християнстві (крім юдохристиянства III ст.) втіленням зла. Із секуляризацією культури Фауст був виправданий. Це остаточно затвердив Й.-В. Гете. Письменник відтворив суперечливість душі свого героя-індивідуаліста, який приборкує світ, нав'язує йому свою волю, реалізує свої проекти, долаючи будь-які перешкоди і нехтуючи морально-етичними нормативами, долею конкретних людей та їх стражданнями, оскільки проблеми добра і зла для нього не існує. Йому, за спостереженням О. Шпенглера, не властиве почуття відповідальності за свої вчинки. Такий Фауст репрезентував логоцентричну модель європейця, реалізовану в багатьох наукових відкриттях, колонізації нових земель та постанні тоталітарних режимів. Про це йшлося в утопічній драмі «Фа-

уст і місто» (1916) А. Луначарського, де окреслено проблему фантомної побудови «світлого майбутнього» відповідно до марксистсько-ленінських доктрин. Український дослідник О. Швид відзначає, що на зміну Божественному космосу приходить «хаотична», свавільна, в перспективі аморальна людина. Першою посттетівською естетизованою модифікацією Ф. став байронізм, в якому можливості індивідуалізму були максимізовані, позначившись на письменстві XIX та XX ст.: приреченість героя зобразили Т. Манн («Доктор Фаустус», 1947 та «Чарівна гора», 1924), український драматург О. Левада («Фауст і смерть», 1960), латвійський прозаїк С. Зарінь («Фальшивий Фауст, або Перероблена кухонна та пахолкова книга», 1973). Одночасно посилюються тенденції до дегероїзації Фауста: лібрето Г. Гейне до опери «Фауст» (1847); комедії Гертруди Стайн («Доктор Фауст запалює вогні», 1938), А. Річардса («До завтрашнього ранку, Фаусте», 1961), Г. Штайнберга («Фауст приголомшений», 1984) та ін. Постає ученого, який відійшов від небезпечних для людства експериментів і видав перевагу буденному комфорту, стала предметом художньої інтерпретації П. Мак-Орлана («Маргарита опівночі», 1955), Е. Бінга («Повернення Фауста», 1959), «короля бітників» Дж. Керуака («Доктор Закс. Фауст, частина третя», 1959). Цей образ іноді зазнавав епатації, як-от у трагіфарсі «Диявол» (1925) М. Арцибашева. Криза «фаустівської людини» зафіксована у творі «Присмерк Європи» (1918—22) О. Шпенглера, в незавершеній драматичній поемі «Мій Фауст» (1938—45) П. Валері, хоч траплялися спроби його облагородження, як у романі «Майстер і Маргарита» (1933—40) М. Булгакова. У давній українській літературі відомин Ф. наявний у розповідях про ченців-чорнокнижників, за доби бароко — про козаків-характерників, образи яких пізніше з'являлися у творах М. Гоголя, О. Стороженка. Першим її літературним зразком у новій українській літературі стала балада «Твардовський» П. Гулака-Артемовського, що була вільним перекладом однойменного твору А. Міцкевича. Критично переосмислював мотиви Ф. В. Винниченко у повісті «Записки кирпатого Мефістофеля». Натомість під їх впливом Г. Косинка писав незавершену новелу «Фавст». Часто постає Фауст трактувалася як знедуховлена, безсердечна, як у вірші «Ходить Фауст...» П. Тичини або в п'єсі «Фауст і смерть» О. Левади. М. Хвильовий під час Літературної дискусії 1925—28 інтерпретував «фаустівську людину» відповідно до власної концепції «психологічної Європи», вбачав у ній енергію пізнання, інтелектуальної глибини, сміливості у діях, прагнення підкорити світ своїй волі.

Фахр — жанрова форма арабської поезії, в якій поет прославляв себе, свій рід та особисті подвиги, була головним складником доісламської касиди. Ця традиція продовжилася за доби ісламу, що засвідчили твори панегіристу Аль-Аггала (прибл. 640 — прибл. 710) чи Аль-Мутанаббі (915—65).

Фацетія, або **Фацетія** (лат. *facetia*: жарт, дотеп) — жанр італійського лаконічного оповідання на зразок анекдоту, сформований у XII—XIII ст., поширений серед городян. Ф. були улюбленим психологічним жанром ренесансних прозаїків, які надали йому провокативного змісту. Ф. спиралася на античні традиції та набутки італійського фольклору. Нарати-

ви про хабарників, скнар, дурнів, пройдисвітв, винахідливіх жінок, амбітних рицарів, протиставлених городянину «недолугих» селян приваблювали своєю дотепністю, іноді вражали нескромністю та натуралістичністю Одним із перших письменників, хто опрацював Ф (збірка «Вільні фацеци»), вважається Дж Поджо Браччоллі (1380—1459), який писав латиною, мав багатьох послдовників (Г Бебель, Н Фрішлін, Еразм Роттердамський та ін) Його твори перекладалися на живонародні мови, зокрема на італійську (Л Доменікі, Л Карбоне), німецьку (Й Гаст), польську (Б Папроцький, Л Гурницький), давньоукраїнську («Римські дяння», «Велике Зерцало») Апофегмати, що мали польську редакцію, були оброблені М Кургановим у «Письмовнику» Ф позначилися на байках О Сумарокова, І Крилова, на лубковій літературі Збірники Ф поповнювали нові твори, адаптовані до традиції національного нарративу які згодом переходили у фольклорний репертуар, як за доби бароко, коли Лазар Баранович, Іоанікй Галятівський, Антоній Радивилівський, Стефан Яворський та ін використовували Ф у своїх проповідях, поширюючи їх серед мирян Особливо популярними були сюжети про зрадливу дружину, про вперту жінку, про хитруна, який дівив одного птаха між усіма членами родини

Федерація об'єднань революційних письменників України (ФОРПУ) — нетривалий проект М Скрипника, запропонований українським письменникам для протистояння гегемоні ВУСПШу До складу проголошеної 31 грудня 1929 федерації увійшли, крім МАРСу та «неокласиків», представники «Молодняка», Всеукраїнської спілки робітників комуністичної культури (колишня Нова Генерація), Техно-мистецької групи «А», «Західної України», «ПРОЛІТФРОНТУ», а також деякі вуспівці

Феєрія (франц *feerie*, від *fee* фея) — театральна або циркова вистава з фантастично-казковим сюжетом сценчними ефектами і трюками Сформована в Італії (XVII ст) як складник оперно-балетної вистави На межі XIX—XX ст елементи феєричності проникають у літературу, зокрема у драматургію Започаткував такі твори класицист П Корнель («Андромеда», «Золоте руно») Виникає неоромантична драма-феєрія (драма-казка) з виразним лицинним началом, зіставленням явищ природи та рис людини, широким використанням міфичних і фольклорних образів, магією «Затоплений дзвін» Г Гауптмана, «Синий птах» М Метерлінка, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Над Дніпром» (весняна казка) О Олеса, «Марко в пекл» І Кочерги, «Дзвінокблакитне» П Тичини тощо Р Лубківський написав «помаранчеву феєрію» «Республка янголів»

Фейлетон (франц *feuilleton*, від *feuille* лист, *аркуш*) — невеликий за обсягом жанр художньо-публіцистичної літератури злободенного змісту, який характеризують сатиричність, динамізм викладу, невимішена композиція, пародійність, застосування позалітературних жанрів, зокрема приватного та ділового письма, доповіді, резолюції тощо У прозовий текст Ф можуть бути включені віршові фрагменти Вважається проміжною ланкою між оповіданням новелою та нарисом, характеризується чіткою фактичною основою з наявним авторським підтекстом За тематикою виокремлюють такі типи Ф художній, документальний, із «невказаною адресою», узагальнова-

ний, проблемний, оглядовий, «проти явища», «проти особистості» Започаткований 28 січня 1800, коли при французькій газеті «Journal des Debats» з'явився листок-додаток (*feuilleton*), спочатку заповнюваний театральною хронікою, віршами, загадками, шарадами, рецензіями тощо Згодом його було замінено особливим підвалом-рубрикою із визначеним місцем на газетній шпальті, де друкувалися романи «Паризькі таємниці» Е Сю, «Три мушкетери» А Дюма та ін Наприкінці XIX ст в Галичині та Буковині цей термін вживали на позначення «поважних студійок на даний темат, писаних в спосіб [] легкий і приступний» (О Маковей) Ф реалізував свої іманентні властивості, надаючи певний актуальний поді гумористично чи сатирично інтерпретації Його можливості використали Т Готьє, Ш О Сент-Бев, Л Берне, Г Гейне, А Рошфор, Г Веєрт, Ф Фрайліпрат, Ф Кюрбергер, Е Кіш, К Д Аріческу, Р Н Грандя, І М Бужоряну, Г Бароназі, Феофілакт Косічкін (псевдонім О Пушкіна), Ф Булгарин, М Лейкін, О Сенковський (псевдонім — Барон Брамбеус), М Некрасов, М Салтиков-Шедрін, Д Минаєв, А Яблонівський, О Амфітеатров, А Аверченко, Ю Олеша, М Зоценко, М Богданович, Якуб Колас, Янка Купала та ін Твори цього жанру з'являлися на сторінках газет «Нюрнберзький кореспондент», «Румунська бджола» тощо Жанровий різновид маленького розважального Ф запровадив Ж Жаннет, твори якого були властиві ознаки невимішеної бесіди, розмови на будь-яку тему У Ф використовували зображально-виразальні засоби (гіпербола, гротеск, каламбур тощо), виокремлювали документальний (зображення конкретних осіб і фактів) та проблемний його різновиди (порушення важливих громадських питань) Український Ф розвивався у творчості І Франка («Історія однієї конфіскації»), О Маковея («Як Шевченко шукав роботи»), особливо В Самійленка, твори якого, за словами М Рильського, «видаються і тепер зразком того жанру» Ф посідають вагомє місце у творчості Костя Котка, Остапа Вишні, В Чечвянського, Ю Вухналя, О Ковиньки, І Багряного, І Керницького, Федя Триндика, Ф Маківчука, С Олійника, В Карпенка, О Черногуза, Є Дударя та ін А Юриняк називає Ф й невіршовані гуморески, однак у них, на відміну від Ф, наявна й вигадка Різновидами Ф є радіофейлетон, телефейлетон, фотофейлетон

Фекшен (англ *faction*) — поєднання фактів і фікції у художніх творах

Фелібри (прованс *fèlbrs d'itu muz*) — учасники літературного руху другої половини XIX ст (Прованс), які прагнули відродити традиції трубадурів, використовуючи новопровансальську мову З цієї метою сформувалося товариство семи поетів (1854), очолений Ж Руманілем та Ф Містралем Вони видавали свій річник «Провансальський альманах», де, крім художньої літератури, друкувалися матеріали з лінгвістики й етнографії У місті Монпельє (1870) започаткований науковий журнал «Огляд романських мов», присвячений вивченню південно-французьких діалектів, згодом у Марселі з'явився часопис «Фелібріж» У XX ст після Другої світової війни почав діяти Інститут вивчення Провансу із центром у Тулузі

Феміністична критика (англ *feminist criticism*, франц *critique жіноча критика, feminste*, від лат *femine* жінка) — течія постмодернізму, в ме-

жах якої виокремлено французьку Ф к, зосереджену на об'рунтуванні концепції «інакості» жінки, жіночого п'єсмта, бісексуальності та критиці логоцентризму, й англо-американську, перейняту ідеями деконструктивізму Чітко визначених шкіл у Ф к не існує Патріархальна культура, проти якої виступають представники Ф к, пронизана цінностями «чоловічої» ідеології, «чоловічим шовінізмом», владою Логоса-Бога, що є гвалтівником Матері-Природи Формуючись у 60-ті ХХ ст під впливом екзистенціалізму Ж П Сартра, радикально переглянутої теорії психоаналізу, студентських бунтів 1968, Ф к спіралася на основі розробленої Сімоною де Бовуар концепції («Друга стаття», 1949), в якій наголошено, що «жінкою стають, а не народжуються» У ній запроваджувалося поняття «інший» та «автентичний» щодо тлумачення особистості жінки фалос завжди перетворює жінку в об'єкт, в інше Феміністичні групи ставили за мету визволення від патріархального гноблення, зміну ціннісної ієрархії патріархального суспільства на матриархальну, чужої світосприйняттю чоловіків Особливі актуальності такі тенденції набули в літературознавстві, де сублимовані форми теоретичної рефлексії поєднані з «міфологічністю» наукового мислення Цим Ф к відрізняється від руху емансипанток на межі ХІХ—ХХ ст, коли жінки не протиставляли себе патріархальній культурі, а домагалися правових, політичних, соціальних свобод, прагнули вписатися в неї на рівних, долучитися до активного маскулінного життєдіння Впливовою була очолена Антуанетою Фук група «Психоаналіз та політика», яка вважала, що філософія та психоаналіз здатні на теоретичному рівні забезпечити їх емансипацію До неї приєдналися Юлія Крістева, Люс Ірігарай, Елен Сіксу, поділяючи її позицію, авторитетну серед американських інтелектуалок, та концепції Ж Дерріди і Ж Лакана, в яких «патернальний логос» ототожнений із фалосом (фалологоцентризм) На основі таких ідей представниці цієї групи формують деконструктивну щодо логоса концепцію формування особливого інтуїтивно-несвідомого жіночого дискурсу Представниці Ф к трактували чоловіче начало як статичне у своїх топосах на відміну від жіночого, динамічного, поділяючи погляди Сімони де Бовуар Французькі феміністки (Крістіна Дельфі, Ан Трістана, Моніка Плаза) критикували групу за байдужість до історичної та соціальної долі жінки Неофрейдистки Люс Ірігарай («Хірургічне лоетро, про іншу жінку», 1974, «Ця стаття, що не одна», 1977), Сара Кофман («Загадка жінки Жінка у текстах Фрейда», 1980), які критикували фрейдівську концепцію жінки як неповноцінного чоловіка, доводили, використовуючи настанови деконструктивізму, що теорія психоаналізу з її пріоритетом маскулінної сексуальності суперечить сама собі Елен Сіксу («Інвективи», 1979) протиставляла невротичній закомплексованості чоловіка на «фаллоцентричній моносексуальності» привилеювану «бісексуальність» жінки у письменстві, наділену жіночими властивостями Дослідниця намагалася подолати бінарність маскулінного та фемінного протистояння, обстоювала потребу множинного, розматюго письма Сара Кофман («Загадки жінки Жінка у текстах Фрейда», 1980) вдалася до деконструктивістського аналізу негативної позиції З Фрейда щодо жінки, наголошуючи на пріоритеті природи жінки Формувалася тен-

денція до творення нового міфу, активну участь в якій взяла Юлія Крістева («Революція поетичної мови», 1974), яка обстоювала існування фігури «органічної матері», «матері насолоди», що поєднувала жіночий та сексуальний аспекти, розгорталася в онологічному просторі мистецтва-в-мови, утверджувала істину, до якої чоловіки-постмодерністи ставилися з підозрою Вона запропонувала поняття «хора» для окреслення материнського чинника, пригніченого символкою чи законом Батька, для виявлення патріархального боргу перед матір'ю В американському напрямку Ф к переважала соціологічна спрямованість, пов'язана з емпірікою, що спричинило її критику у другій половині 80-х ХХ ст (Торл Мой, Кріс Відон, Рита Фельски, Сьюзен Бордо, Джудит Батлер), яка об'рунтована Елейн Шовалтер («Іхня власна література Британські письменниці від Бронте до Лессінг», 1977), Сандрою Гілберт та Сьюзен Губар («Божевілля на горіщі Письменниця та літературна уява у ХІХ ст», 1979), Барбарою Крістан Вони поєднували ідеї постструктуралізму з традиційною американською психосоціологією, що відображено у працях «Лист без краю, без кінця Наративні стратегії в жіночій літературі ХХ ст» (1985) Рейчел Блау Дю Плесси, «Мілобезумні жінки Стратегії емансипації в жіночому письмі» (1988) Патриції Йегер, «Крадучи мову Виникнення в Америці жіночої поезії» (1986) Алсі Острайкер Дослідниці надто деталізували проблему специфіки мінливого жіночого Я, наголошували на його автентичності, на протизвагу статичному чоловічому Я, тому погоджувалися не з усіма положеннями постмодернізму, передусім із тезою М Фуко про «смерть суб'єкта» З огляду на це помітними були роботи «Гнезис Конфігурація жінки та сучасності» (1985) Алсі Джардін, «Приходьчи до згоди Фемінізм, теорія, політика» (1989) Дайяні Фасс, збірник статей «Гендер і теорія Фемінізм-постмодернізм» (1990) за редакцією Лінди Ніколсон У 1989 Челесте Шенк та Ліза Раддк організували наукову сесію під назвою «Феміністична ангажованість після постмодернізму», під час якої заторкували проблеми гуманістичного фемінізму Ф к, не будучи специфічною школою, має на меті реконструювання жіночої історико-літературної традиції та історіографії, перегляд патріархальних принципів та досвіду лесб'янства, актуалізацію природи жіночого тексту передусім в англосаксонській та американській культурі, де виділяють значні за обсягом антології жіночої літератури, формуються відповідні наукові центри, запроваджуються лекційні курси в університетах Американські дослідниці першорядного значення надають проблемі жіночого переживання естетичного досвіду (сексуальні коди тексту), яке відрізняється від чоловічого, на чому наголошує Аннет Колодни, шукаючи засади автентичного прочитання За спільних настанов Ф к властиве внутрішнє розшарування, що засвідчує його немонолітність К Рутвен («Феміністичні літературні дослідження Вступ», 1985) виокремлює сім типів Ф к соціофеміністки, семіофеміністки, психофеміністки, марксистські, соціо-семіо-марксистські, лесб'янські та «чорні» феміністки, для яких характерні сублимовані форми теоретичного, точніше міфологізованого мислення В Лейч розглядає ще сім різновидів Ф к (екзистенціалістська, читацької реакції, мовних кодів, деконструктивістська, юнганська мі-

фокритика, антиколоніальна критика третього світу, критика постструктуралістських антифеміністських феміністів) Це засвідчує відсутність програмової єдності феміністок, які переважно обмежуються деклараціями Більшість їх зосереджена на проблемі вродженого специфічно жіночого читацького досвіду, якому випадає долати стереотипи чоловічої свідомості, трактує читання як «сексуально заковану» стратегію (Аннет Колодни), нав'язану жінкам змалку патріархальною культурою (Елейн Шовалтер) Жінка-реципієнт у художньому тексті насамперед звертає увагу не на проблеми героїні, а на обставини, в яких вона опинилася, що доводила Маріанна Адамс, аналізуючи «Джен Ейр» Шарлоти Бронте До осмислення проблем Ф к на межі ХХ—ХХІ ст долучилися українські дослідниці Ніла Зборовська («На карнавалі мертвих поцілунків /Феміністичні роздуми/», 1999), Соломія Павличко («Феміністика», 2002), Віра Агеєва («Жіночий простір Феміністичний дискурс українського модернізму», 2003), Тамара Гундорова («Femina predanta», 2005) та ін Ідеї Ф к не поділяють деякі дослідниці, наприклад Поль Конята («Відвертість за відвертість»)

Фенографія (грец *phainō* освітлюю і *graphō* пишу, креслю) — розділ літературознавства, сформований позитивістами наприкінці ХІХ ст., що вивчає рецепцію літературних творів, причини їх популярності, реакції критики, поширення у перекладах, в інтерсеміотичному та іконографічному тлумаченні тощо, являє собою важливу ланку рецептивної естетики

Феноменологія (грец *phainomenon* те, що з'являється, і *logos* слово, вчення) — філософська течія ХХ ст., в основу якої покладено дескриптивний метод, за допомогою якого феномен розглядається поза контекстом на підставі його іманентної сутності Обґрунтована філософом та математиком Е Гуссерлем Вона, будучи близькою до екзистенціалізму, охоплювала етику, естетику, психологію, соціологію, літературознавство, юриспуденцію, ставши «універсальною» завдяки дослідженням М Гайдеггера, М Шелера, Р Інгардена та ін послідовників філософа Е Гуссерля вдався до редукції фізичного світу, до виявлення його в постійно інтенційній свідомості задля віднаходження наукової філософії, позбавленої передумов Обстоюваний ним метод «ейдологічної редукції» світу до його ідей використовувався як ключ освоєння істотного світу, не розмежованого на явище та сутність, тому об'єкт і суб'єкт пізнання сприймалися одночасно Об'єкт вважався активністю свідомості, вираженою через форму інтенційного акту Після цього слід здійснити ще трансцендентну редукцію до чистого (неопосередкованого) его У «Парижських лекціях» (1964) Е Гуссерль висловив сумнів щодо можливості використання світу як завершеної основи судження, вважав, що передумовою його існування є «попередня основа буття», яка керує до-свідомістю, коли «я і моє життя залишаються — в моєму відчутті реальності — недоторканими» Він розглядав трансцендентне Ми як втілення іншого, «як суб'єктивність цього світу» («Картезіанські роздуми», 1960), вбачав у ньому уніфікаційне джерело, що підпорядковує індивіда колективним домаганням Тому інший постає не як інший, а як подібний фрагмент світової свідомості Після В Конрада, який застосував Ф для

висвітлення філософії мистецтва і літературознавства, Р Інгарден почав під таким кутком зору досліджувати літературу, доводячи, що структура художнього твору постає одночасно як спосіб його існування та виявляє його сутність М Гайдеггер, перебуваючи під впливом екзистенціалізму, перетворив чисту свідомість (за Е Гуссерлем) на тип екзистенційної примитивної свідомості, що поглибили Е Штайгер, В Кайзер, Дж Пфайфер (1931), уточнив сенс феноменологічно-семантичного методу дослідження у просторі екзистенціалізму, наголошуючи на висвітленні замкнутого художнього твору та досконалого формулювання індивідом притаманних йому уявлень Отже, художній твір підтверджував свою присутність фактом свого існування незалежно від інших реалій, тому не мав жодної мети, крім естетично-онтологічної Все, що випадає проявити, міститься тільки в ньому, має свою аксіологічну шкалу, утворене за іманентними законами Тобто мимоволі була підтверджена теза «мистецтва для мистецтва» В екзистенціальній Ф йдеться про внутрішній досвід інтерпретатора Дійсність як така (зовнішня і внутрішня) постується перед «чистою» свідомістю Феноменологічний опис стосується передусім першого методологічного рівня дескриптивного та структурного аналізу літературного явища, яке вже можна розглядати в аспекті буття і перейти до з'ясування його відношень до дійсності Е Гуссерль використовував кілька шарів об'єкта, кожен із яких є нейтральним, а разом вони витворюють цілну структуру Досвід філософа сприйняли й структуралісти та представники «нової критики», особливо американської, переорієнтованої у 70-ті ХХ ст з позицій неопозитивізму, яка брала за основу суб'єктно-об'єктне поєднання при пізнанні таких відношень, як «автор — твір — читач» Критика свідомості розглядає текст як втілення авторської психіки, містично розподіленої реципієнтом, школа критиків Буффало переконала, що читач несвідомо оформлює та зумовлює текст, рецептивна критика вбачає у тексті немовби «контролера» перебігу читацької реакції

Фено-текст (грец *phainō* освітлюю і *lat. textum* тканина, зв'язок, будова) — див **Гено-текст**.

Фентезі (англ *fantasy* ідея, вигадка) — жанровий різновид фантастики, в якому використовуються ірраціональні мотиви чарівництва, магії, лицарського епосу, поєднані з реалістичною нарацією (А Блеквуд, М Пик, Д Лавкрафт, Дж Р Р Толкін), змальовуються віртуальні світи із середньовічними реаліями, нетехнічною психологією Такі твори не підлягають логічному тлумаченню як належні до наукової фантастики, тому при їх аналізі не використовують жодних мотивувань Натомість визначальними для них є фатум, бінарна етична опозиція «добро — зло», винагорода за зусилля подолання перешкод, диво, «трансцендентне бачення» як вияв свободи, на чому наголошує К Кастанеда Термін виник у 20—30-ті ХХ ст в англійській літературі, а жанр утвердився у 60-ті, започаткований, за поширеною версією, романом «Володар кілець» професора Оксфордського університету Дж Р Р Толкіна (1954) Деякі літературознавці засновником жанру називають Р Говарда («Конан», 1932), творчість якого вплинула на Дж Р Р Толкіна (зокрема, на його книгу для дітей «Гобіт, або Подорож туди й назад»), який став пер-

шим теоретиком жанру, визначив такі його фабульні складники, як одужання (поновлення ясного погляду на довкілля), втеча (не від життя, а від сучасності), розрада («несподівана і чудесна благодать, яка, либонь, ніколи не повернеться») Фантаст С Лем визначив Ф як казку, позбавлену оптимізму детермінованої долі, розповідь, «попсовану схоластикою випадковостей», однак наголошував на відмінності жанру від фольклорної казки, генетичному зв'язку його з християнськими лицарськими романами На думку В Гончарова, Дж Р Р Толкін — знавець латини, давньогрецької, гельської мов, міфів створив рунічну абетку, мову ельфів, спіраючись на ірландські, валлійські та бретонські перекази, передусім на легенди артурівського циклу, запровадив щодо Ф поняття «вторинна творчість» Нині жанр розвивається на основі віртуального плертексту, модельованого комп'ютером, але й надалі у творах використовуються елементи архаїчного міфу, чарівної казки, лицарського роману з кодексом честі, героїчних пісень, окультистичної літератури тощо У таких творах ставлять вимоги створення світів «за межею», від'їзду на пошуки пригод, використання поетичної мови, застосування рольових ігор та сценарності, втечі у світ мрії Можливі фабульні варіанти перебування у далекому минулому чи майбутньому з обов'язковою альтернативою сьогодні, наявність паралельних світів Надприродні, позаісторичні світи Ф позбавлені звичної топономіки та хронотопу, події в них розгортаються в умовному, часто віртуальному, просторі, в циклічному часі з елементами ухронії, де його етапи взаємонанізуються Романтичний принцип двох світів набуває багатовимірної перспективи, де самореалізується самотній герой, приречений здійснювати Квест (шлях), тобто мандри, передусім у власній душі, у пошуках власної ідентичності, гармонії Його міфогенна свідомість відображає занепад людства від періоду золотого віку до сучасної деморалізованої цивілізації, пошуки шляхів, які б виводили персонажа на рівень достеменного самоствердження Тому текстам притаманні ознаки неоязичництва та відродження втрачених цінностей А Невядовський виокремлює кілька різновидів Ф героїчне, мри та чарівництва, наукове В Ешклев додає ще філософське і політичне Відомі також епічні, філософсько-бойові, притчеві, магичні, слов'янські, історико-етнографічні різновиди Основи героїчного Ф сформовані у творчості У Морріса — автора романів («Історія Дому Синів Вовка та всіх кланів Четі», 1889, «Кориння гр», 1889, «Повість про Осаяну Долину», 1891, «Ліс поза світом», 1894, «Криниця на крайсвіту», 1896, «Води Дивних Островів», 1897, «Потік, що розлучає», 1897), на яких позначилися кельтські саги, лицарський роман, готична література, літературна казка Відомі також епічні Ф та література меча і чаклунства Західноєвропейське літературознавство, яке почало вивчати цей жанр-вид різновид у 70-ті ХХ ст., крім героїчного (Р Говард, Е Р Берроуз, Е Плаккет, Дж Р Р Толкін, У Л Гуін, А Нортон, Р Желязни), виокремлює високе Ф (вигадані світи), низьке Ф (поєднання ірреального та реального світів), а також готичне (М Пік, С Кінг), християнське (Г Макдоналд, Ч Кінгслі, Г К Честертон, К С Льюїс), окультичне (Е Дж Булвер-Літтон, Е Блеквуд, А Мейкен, А Кроулі, Д Вітлі, Х В Лавкрафт) Ф поширене у багатьох світових літературах, стало

характерним для творчості Г Еверса, М Енде (Німеччина), Г Майрінка, Г Верфеля, К-Т Штробла (Австрія), І Кальвіно, Т Ландольфі, Д Буццаті, Г Морселлі (Італія), А Сапковського (Польща), Й Енсена, К Бліксена (Данія), М Сандемо (Норвегія), Сельми Лагерлеф, П Лагерквіста, С Люндваля (Швеція), Х Кірогі, А Бей Кареса, Х Арреола, Х Рульфо (Латинська Америка), А та Б Стругацьких, М Успенського, В Крапивіна, С Логінова (Росія) В українському письменстві Ф з'явилося досить пізно До цього жанру звертаються О та В Авраменки у романі «Сутінки великих» (2003) Елементи Ф траплялися у О Бердника

Ферекра́тів верс — назва античного вірша, започаткованого давньогрецьким поетом Ферекратом, в якому поєднані спондеї, дактиль та хорей

Ферма́та (*ital. fermata зупинка*) — приглушення останнього складу на місці клаузули, що має вигляд каталектики

Фе́стський диск — диск із вогнетривкої глини діаметром 16 см, на якому спіралеподібно розташовані різні, часто повторювані знаки (250), знайдений на початку ХХ ст італійськими археологами на чолі з Л Перньє поблизу міста Фест (о Крит) Ф д е пам'яткою систематизованого піктографічного та ідеографічного письма, датованого II тис до н е Серед зображень трапляються фігурки людей, звірів, птахів, риб, знаряддя праці, начерки, що нагадують літери та ієрогліфи Значення напису на Ф д досі не з'ясоване

Фесценні́ни (*лат. versus Fescennini, від етруського міста Фесценнія*) — давньоримські пустотливо-глузливі, іноді лайливі, сороміцькі пісеньки, які виконувалися на жнивних та весільних обрядах, призначені для відвертання лихих демонів Мали вигляд діалогу-сварки із застосуванням прийому інвективи Вони були одним із джерел тогочасної комедії, позначилися на творчості Катулла, Вергілія, Горация, Овідія, Клавдіана Більшість їх збереглося у солдатських піснях Суголосні українським обрядовим пісням на дивич-вечорі тощо

Фетиши́зм (*франц. fetichisme, від порт. feitiço амулет*) — форма раних релігійних вірувань, що полягає у поклонінні предметам — амулет, талісман, гроші тощо, які наділяють надприродною силою, іноді вважали живими істотами Ф засуджували монотеїстичні віровчення Так, у Старому Завті зазначено «Хай не буде тобі інших богів передо Мною! Не роби собі різьби і всякого подоби з того, що на небі і на землі» (Вихід, 20 3—4) У мистецтві, зокрема модерністському та постмодерністському, Ф сприймається за приписування речам соціальних властивостей, надприродних особливостей і тому зазнає критики

Фі́глик (*польсь. figlak, від нм. Figel нустоци*) — жанр близьких до фацеци, фабльо чи шванка давньопольських жартівливих, сатиричних пісень, в основу яких покладено анекдот Заснований на початку формування книжної поезії твори Берната із Любліна (1465—1529), Миколи Рея (1500—69), який переробляв фацеци Дж Поджо Браччолліні Невдовзі Ф замінювала фразка В українській поезії йому відповідає співомовка, запроваджена С Руданським

Фі́гли (*польсь. figliki*) — веселі народні дотепи, гуморески, поширені на Закарпатті, в яких беруться на глузи базки, скнари, ледари та ін

Фігура танцю (лат. *figura*: вид, образ) — термін фольклористики на позначення елемента народного танцю, що є послідовністю пластичних рухів, об'єднаних спільним хореографічним задумом. Поширені такі Ф. т., як зірочка, змійка, кошик, завитка тощо.

Фігуральна інтерпретація (лат. *figura*: образ, вид і *interpretatio*: роз'яснення, тлумачення) — аналітична процедура, яка застосовується передусім у біблійній екзегетиці, притаманна й літературній критиці та літературознавству, тлумачить певне історичне явище як сакральну фігуру. Наприклад, представлені різні події Старого Завіту передували подіям Євангелій. Йдеться не про причинно-наслідкові зв'язки, а про волю Божу. Ф. і близька до алегорії, але відрізняється своєю автономністю, її знакова система підпорядкована відповідній темі. Вона спостерігається і в таких творах, як «Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі, поширена у профетичних текстах, біблійних стилізаціях на зразок «Книги биття українського народу» М. Костомарова.

Фігурний вірш (лат. *figura*: вид, образ і *versus*: поворот, повтор) — вірш, у якому синтезовано властивості звукових та візуальних мистецтв, втілені у винахідливій, переважно графічній, замкнутій формі, в окреслених літерах (акровірші, мезовірші, телевірші), у конфігурації предмета, що сприймається як частина феноменального поля, має предметний характер: моно-грама, трикутник, зірка, хрест, дерево, сокира тощо. Ф. в. запроваджений александрійським поетом Сіммієм Родоським (збереглося три його вірші у вигляді сокири, крил та яйця), досвід якого запозичили Досіад, Теокрит. Цей жанр поширився у давньоримській літературі (акровірші та мезовірші Порфірія Оптаціана), у середньовічній, у новоєвропейській літературі XVII ст., набуваючи несподіваних форм, як у поезії представників метафізичної школи. Висвітлювалися Ф. в. у барокових піїтиках Києво-Могилянської академії, наявні у доробку Івана Величковського, Симеона Полоцького («Лабіринт») та ін., особливо в емблематичному віршуванні. Траплявся він і в класицистів О. Сумарокова («Хрест»), Г. Державіна («Піраміда»). Відродження Ф. в. відбулося завдяки модерністам (В. Брюсов, О. Вознесенський), авангардистам (Г. Аполлінер, М. Семенко та ін.). Застосовували Ф. в. і «неокласицисти». Так, у вірші «Лот» Ю. Клена не лише семантично, а й візуально відтворено соляний стовп. Звертаються до цієї форми і сучасні поети:

я
хрест
нестиму свій
без вороття
як перст
еднання
смерті
і
життя (А. Крат).

Ф. в. викликають інтерес і в поетів, не схильних до версифікаційних експериментів (література для дітей). Вербальна основа Ф. в. може стати настільки лаконічною (навіть бути відсутньою, як у французьких летристів), що набуває своєрідності візуальної поезії, як у М. Мірошниченка:

У приємках
у нествитеному дулії
порожкою присмаком
пейзажу и свізлого затопалого в золі
уже п^огас заширокрядий сад
як наче двоїт ошана
в ніч з боліт
розпочинав
двигітис
мені
в очі
двигітис
моїми очима
що з нильи окрином
у неби в не має морюки
але земні аж зноли зморки
запаморочили наврочили вручили
звужая сонця що мені було Ярком
але апокрийний світложерць Чорнобог
над русті землі пійняний мійш чертог
аби окопшій
й колшій
лишій
снй
так
опосійи
нв-
в-
сн
шо в по тій ні руш
стою собі взоруж
мру ж
мру ж
мру ж...

Фізіогноміка (грец. *phisiognōmīke*: природна думка) — вчення про зв'язок між зовнішнім виглядом індивіда та його психологічними характеристиками, засноване Й. К. Лафатером (1741—1801), яке позначилося на реалістичних та натуралістичних наративах.

«Фізіблог» — збірник даних про природу, започаткований, очевидно, в Александрії (Олександрії) (II—III ст. н. е.) на підставі античних та азійських писемних пам'яток, поширений серед християн Близького Сходу, Візантії, середньовічної Європи. Києворуський збірник «Ф.» (49 оповідань), що зберігся у п'ятнадцяти списках, в основі своїй має давньоболгарський переклад (XI—XII ст.) із грецького джерела. Поряд із реальними істотами (лев, орел, лис та ін.) тут ідеться про вигадані створіння на зразок фенікса, кентавра чи сирени. Наративи супроводжуються коментарями в дусі християнства. «Ф.» позначився на інших писемних пам'ятках, зокрема на «Бестіарії», на іконописі, книжному орнаментуванні.

Фізіологічний нарис (рос. *физиологический очерк*, від грец. *physis*: природа і *logos*: слово, вчення) — програмовий жанр натуральної школи, різновид художнього нарису, побудований на спостереженні за доквіллям, дагеротипному мімізисі, що витворював враження ілюзорної точності зображення, яке називали правдивим, природним. Своєю появою завдячував французькій традиції, зокрема виданню «Французи у їх власному відображенні» П. Л. Кюрмера (1840—1842). Ф. н. набув поширення на підставі видання «Наші, списані з натури росіянами» (1841—42) А. Башуцького, критичної діяльності В. Белінського, альманаху «Фізіологія Петербурга» М. Некрасова, творів «Петербурзькі вершини» Я. Буткова, «Записки мисливця» І. Тургенева та ін. Цей жанр, базований на позитивістських настановах та апологетизації природничих наук, став особливою рисою російського реалізму, засвідченого прозою Козака Луганського (псевдонім В. Даля), І. Панаєва, Г. Успенського, М. Салтикова-Щедріна, віршуванням М. Некрасова та ін.

Фіктивна бовдів (франц. *fictif*, від лат. *fictio*: вигадка) — одна з двох підсистем третьоособової наративної фікції (виражені у дії висловлення, думки, почуття), протиставлена твердженню (аузаге), що стосується істинного чи хибного Я, його суб'єктив-

ності Використовуваний у Ф о основний час (претеріт) вказує на вигадані, позачасові ситуації та події Тут суб'єктивність зображена як інша, у формі третьої особи

Фікція (*лат. fictio вигадка*) — хибні, оманливі, неістинні висловлення, що суперечать реальним, часто вживаються на означення іншої художньої дійсності, розбудовуваної письменством, надленою власною логікою Поширений в антиміметичних концепціях сучасного європейського та американського літературознавства Ф характерна не лише для жанрів, що тяжіють до умовності письма, а й для реалістичних творів Ф містить три складники сприймається як правдоподібне явище, втілює філософські, історичні, естетичні погляди автора, подає композиційну структуру художньої дійсності За твердженням прихильника «нового роману» Ж Рікарду, Ф вважається розповіддю, антитетичною дискурсу

Філіція текстів (*франц. filiation синєство, від лат. filius син і textum тканина, зв'язок, побудова*) — поняття текстології, що вказує на походження та взаємопов'язування різних тлумачень тексту, передусім літературною критикою, віднаходження його автентичності та відмінностей Потреба Ф т виникла на підставі встановлення їх походження та незалежних від них наукових досліджень

Філігранологія (*італ. filigrana, від лат. filum нитка і granum зерно, грец. logos слово, вчення*) — історична дисципліна, галузь палеографії, що вивчає історію паперів та філіграней на них

Філігрань (*італ. filigrana, від лат. filum нитка і granum зерно*) — водяні знаки на папері, також різновид ювелірної техніки, що полягає у виготовленні декоративно мережаних предметів з дорогоцінного металу Див **Водяний знак**.

Філід (*давньогрек. filid*) — автор та охоронець саг давньої Ірландії, який створював сакральні поетичні тексти Ф мали свою ієрархію, на вищому щаблі якої перебували олли, зобов'язані знати 350 саг У ХІ ст їх змінили барди

Філіппіки (*грец. philippikoi*) — гнівні викривальні інвективи, здебільшого промови, рідше — вірш Жанр розвинувся з політичних промов Демосфена (IV ст до н е), спрямованих на викриття дій Філіппа II Македонського, який прагнув завоювати грецькі міста Пізніше Цицерон назве Ф свої випадки проти Антонія

Філологічний метод (*грец. philo люблю, logos слово, вчення, methodos шлях дослідження, спосіб пізнання*) — метод літературознавства, спрямований на вивчення тексту, його ретельний опис та коментування, залучення до аналізу досвіду мовознавства Найчастіше об'єктом дослідження Ф м є давня пам'ятка писемності, однак він застосовується і щодо творів будь-якого періоду Ф м сформувався в александрійській школі, зокрема у практиці поета і критика Калллімаха (III ст до н е), автора «Каталогу письменників, які уславилися на всіх теренах освіченості, та праць, ними створених» Він та його послідовники складали біографії митців, тлумачили їхні твори, систематизуючи їх за хронологічними та жанровими ознаками, літературні тексти, наприклад поеми Гомера, відмежовували від фальсифікатів та пізніших списків, розв'язували лінгвістичні проблеми Ці аспекти також вивчали палеонтологія та текстологія

Прихильники Ф м (славіст І Ягич, академік В Петец, його учні П Филипович, М Драй-Хмара та ін) збагачують літературознавство фундаментальними працями, вивченими фактичним матеріалом

Філологія (*грец. philo люблю і logos слово, вчення*) — термін на позначення класичної Ф, запроваджений у науковий обіг Ф-А Вольфом (1759—1824) Нині Ф називають не лише античний дискурс, а й гуманітарну науку, що вивчає мову та письменство певного народу або групи народів, поєднуючи лінгвістичні й літературознавчі методи дослідження, залучає й дані інших гуманітарних дисциплін — джерелознавства, текстології, палеографії тощо Ф передбачає систему наук що вивчають мову, літературу, сукупність прийомів дослідження мови, стилю, манери письма того чи того автора, часу і місця виникнення писемної пам'ятки, тлумачення тексту Основи Ф започатковані у Давній Греції та Індії на основі філософії, коли наукова рефлексія над мовою і літературою, спрямована на вивчення давніх творів писемності, формувалась у межах категоріального апарату гносеології Так, Платон назвав філологом свого вчителя Сократа Індійські граматисти Паніні (прибл IV—III ст до н е), Патанджалі (II ст до н е), стилісти Брамара, Дандіні (VII ст) залишили спостереження, глибші від еллінських того самого періоду, проте їхні знання не були залучені до європейської науки, яка розвивала свої гуманітарні дисципліни на досвіді античності, основою чого стало коментування «Іліади» й «Одіссеї» Гомера Софісти виробили позицію осмислення письменства поза зв'язком із життям Проблематику Ф одними з перших висвітлювали Протагор, Горпій, Продік Демокріту належали студії «Про поезію», «Про Гомера, або про правильну вимову та рідкісні висловлення», «Про красу слова», «Про милозвучні та немилозвучні звуки мовлення» Найповніше ці аспекти розкриті у «Поетиці» та «Риторикі» Аристотеля За доби еллізму Ф відмежовується від філософії, зокрема завдяки інтелектуалам Александрії та Пергаму Аристофану Візантійському, Аристарху Самофракійському, Дідиму Халкентерю, які розробляли методики встановлення тексту класичних творів, до якого подавали фахові коментарі та словник, досліджували метрику Іхне починання було обґрунтоване у вченні Діонісія Фракійського про частини мови Аттикізм зумовив запровадження ономастики Трифона, Валерія Гарпократіона, Юлія Полдевка Досвід грецьких філологів у римську науку переніс Варрон За доби християнства, коли головним стало тлумачення Св Письма, засновником біблійної Ф був Ориген, його текстологічною працею «Гексапла», що збергалася у християнській бібліотеці Кесарії (Палестина), користувався Ієронім при перекладі Біблі на латину Значний внесок у розвиток Ф зробили інтелектуали Візантії, які у працях поєднували античний досвід із православним трактуванням Такі тенденції яскраво виражені за патріарха Фотія (IX ст) та його послідовника Арефі Кесарійського, який зніщював текстологічний аналіз античного нарративу Євстафій Солунський на високому фаховому рівні коментував твори Гомера, Піндара, Аристофана Цей досвід використали Дмитрій Тріклідій та ін науковці палеологічної доби перед занепадом Візантії, згодом свої напрацювання вони перенесли до ренесансної Італії Ф була малопоширена у практиці середньовічних схоластів, при-

наймі для Фоми Аквінського важливішим був зміст міркувань Платона чи Аристотеля, ніж мовні особливості їхніх творів. Важливий крок в осмисленні Ф здійснили Данте Аліґ'єри («Бенкет», «Про народну мову»), Дж Боккаччо («Генеалогія богів»), які обстоювали іманентний науковий рівень універсального філолога-гуманіста, який здатний відрізнити фальсифікат від оригінального твору. Реформація обмежила аналітичний простір дослідника конкретним текстуальним сегментом, що засвідчили праці Ю Ц Скалґера, його сина Й Ю Скалґера, Д Ламбіна, А Турнеба, А Етьєна, Р Бентл, Ш Дюканжа. За доби неогуманізму в Німеччині Е Вінкельман, Ф-А Вольф намагалися з педантичною строгістю досягнути цілісності доробку античності, залучаючи досвід усіх історичних дисциплін. Обґрунтована ними універсалістська програма, яку пізніше назвали класичною, стимулювала розвиток потенціалу філологів Г Унезера, Е Ролде, У фон Вільмовіц-Меллендорфа та ін. Тенденції класичної Ф протистояли представники міфологічної школи, зокрема брати Я та В Грімм, К Лакман, а також славісти В Ганка, О Востоков, І Срезневський та ін., які обстоювали порівняльно-історичну методологію, що сприяло формуванню допоміжних дисциплін герменевтики, палеографії, текстології тощо. З'явилися спеціальні галузі, які вивчали мови та літератури споріднених груп народів (романська, германська, слов'янська, індо-іранська, угро-фінська, семітська Ф тощо). На підставі таких досліджень відбулася диференціація Ф на загальне мовознавство, історію мови, вивчення сучасних мов, теорію, історію літератури, літературознавство та ін. Базовим принципом Ф є довіра до закарбованої в текстах традиції, що іноді може призвести до небажаної сакралізації творів (антична література, доробок А Міцкевича, спадщина Т Шевченка). Цінною вважають формалізацію, навіть математизацію гуманітарного знання, хоча слід уникати тенденцій до універсалізації таких методологічних настанов Ф в дослідженнях поєднує вивчення елементарних одиниць мови та мовлення з універсальними моделями світосприйняття. Значний внесок у славістичні дослідження зробили Ф Міклошич, В Ягич, Л Нідерле. Білоруська Ф розвивається завдяки дослідженням Ю Карського, російська — П Фортунатова, О Веселовського, О Соболевського, О Шахматова. Українська Ф формувалася у працях Памва Беринди, Мелетія Смотрицького, Єпифанія Славінецького та ін. диячих періоду бароко, однак і наукові підвалини були закладені у XIX ст., коли поширився порівняльно-історичний метод, домінували настанови культурно-історичної та психологічної шкіл, обґрунтовані М Максимовичем, М Номісом, О Потебнею, П Житецьким, С Смаль-Стоцьким. Активну участь у становленні національної Ф брали письменники, фольклористи, літературні критики Я Головацький, О Огоновський, Б Грінченко, В Гнатюк, О Колесса, особливо І Франко, який проаналізував та опублікував низку давньоукраїнських пам'яток писемності, здійснив фахові літературознавчі та мовознавчі студії. Важливим для української Ф було спростування провокативної теорії Погодіна-Соболевського, в якій брали участь М Максимович, О Котляревський, П Житецький, А Кримський, а також О Шахматов. Українська Ф XX ст. розвинулася завдяки науковій діяльності В Перетца, М Грушевського, Є Тимченка, С Єфремова,

І Огєнка, І Свенціцького, М Возняка, Олени Курило, Л Булаховського, В Гандова, О Мельничука, Л Білецького, О Білецького, Д Чижевського, Ю Шевельова (Шереха), М Рильського, Б Антоненка-Давидовича, Л Новиченка, Й Дзєндзелівського, С Караванського, В Русанівського, О Тараненка, В Німчука, Лариси Масєнко, Світлани Єрмоленко та ін.

«Філологічний збірник пам'яті К. Михальчука» — видання (К, 1915), присвячене К Михальчуку, відомому мовознавцю, етнографу, дійсному члену Наукового товариства імені Тараса Шевченка (Львів) та Українського наукового товариства (Київ). У збірнику зроблено огляд його наукових праць (Є Тимченко), опубліковано студії з проблем етимології українських слів (Хв Корш), галицько-наддніпрянських мовних процесів на початку XIX ст. (М Возняк), висвітлено історію перекладів Біблії в Західній Україні XV ст., зокрема Книги Естер (В Перетц). У додатку до видання вміщені чотири листи М Зубрицького до М Максимовича.

Філомати і філарети — таємне товариство польських студентів-романтиків (Вільно), до якого входили А Міцкевич, Т Зан, Я Єжовський, Ф Малевський. Діяльність філоматів (1817—23) спочатку була зорієнтована на високі етичні критерії, встановлення зв'язків між літературою та творчістю автора, пізніше набула громадсько-політичного забарвлення. Філарети (1820—23) ставили перед собою аналогічні завдання.

Філоорієнталізм — див. Орієнталізм.

«Філософія життя» — філософський напрям, який склався в другій половині XIX ст. у Німеччині та Франції, пов'язаний із кризою раціоналістської цивілізації, зі зрушеннями у тогочасному світобаченні, зумовленими усвідомленням обмеженості логоцентризму з його домаганнями на абсолютне знання, ігноруванням багатства світу, нехтуванням ірраціональними процесами, духовними цінностями. Як опозиція схематичному позитивізму, інерції просвітництва, «Ф ж», джерелом якої були ідеї штюрмерів, традиції романтизму, оцінювала життя як основу буття і свідомості, сприймала його як цілісне ненастанне становлення, на противагу механістичним, застиглим утворенням, прогресистським ілюзіям. У межах «Ф ж» життєдіяльність трактували по-різному як космічний порив (А Бергсон), подолання світової волі, ідею антицентризму (А Шопенгауер), волю до влади, дескриптивно-деструктивний феноменологізм, філологізм (Ф Ніцше), потік вражень, не підвладних повною мірою аналітичному розумові (В Дільтей), тощо. Це зумовило появу інтересу до методології гуманітарного знання, інтуїтивних принципів історичного мислення, «наук про дух», відповідних життю як такому в його невичерпності, в онтологічному, гносеологічному та аксіологічному аспектах. Особливості «Ф ж» зумовлювали пізнання нею дійсності, трансформуючи сприйняття до рівня безпосереднього переживання, виправдовували розширення людського Я до всевітніх масштабів за допомогою вчування в життя, що сприймалося за сутність світу. Виникла віталістична теорія цінностей, що базувалася на уявленні універсального світу, котрий не існував поза життям. Відповідними формами досягнення дійсності вважалися музика, поезія, творче осягання. На основі таких тенденцій формується герменевтич-

ний метод «Ф ж» заклала теоретичні положення модернізму творчість Е А По, Ш Бодлера, їхніх послдовників А Рембо, П Верлена, С Малларме та ін Європейське мистецтво другої половини XIX ст — першої половини XX ст легко засвоювало нові філософсько-естетичні вяння Вийшовши за межі Франції, «Ф ж» проявилася у літературно-мистецьких осередках «Молода Белья», «Молода Польща», в доробку представників срібного віку російської поезії В Україні концепція «Ф ж» узгодилася з притаманною українцям «філософією серця», витворивши ґрунт для модернізму в українській літературі Після Другої світової війни «Ф ж» втратила своє значення, поступившись екзистенціалізму

Філософія літератури (грец *philosophia*, від *phileō* люблю, *sophia* мудрість, *lat litteratura* буквене тисьмо) — засаднича основа літературознавства, обґрунтована Р Інгарденом в загальному та специфічному розумінні, пов'язана з універсальними аспектами буття, світобудови, сенсу людського життя, з епістемологічними та аксіологічними аспектами художньої дійсності У такому разі філософія виявляє свою природу як «любомудріє», як глибину мислення, що представлено передусім у художніх образах Ф л перебуває над естетичними вимірами письменства, будучи принципом узагальнення, що об'єднує на категоріальному рівні твори одного чи кількох авторів Предметом її дослідження є, наприклад, проблема «правди-істини» у творчості Т Шевченка, «чужини» в українській поезії від Т Шевченка до В Стуса, інтимізація філософської ідеї як емоційного пафосу, що особливо вплинула на філософську поезію, філософський роман

«Філософія серця» — основний традиційний напрям української філософії, який відображає специфіку ментальності, виявляючись у кардіоцентризмі, пов'язуючи ентузіастичні настанови з чуттєвою сферою, з прагненням охопити в обмеженому безмежне, у відносному — абсолютне Перше найповніше формулювання «Ф с», традиція якого сягає киеворуської доби, збагачена вяннями неоплатонізму та патристики, подане у вченні Григорія Сковороди «Істиною людини є серце в людини, глибоке ж серце — одному лише Богу досяжне, як думок наших безодня, просто сказати душа, тобто суттєва істота» Ототожнюючи «серце» з душею, філософ спирався на Біблію, де воно означає душу і дух, шлях до вищої істини, «вище серце», завдяки якому встановлюється таємний гармонійний зв'язок між речами, мікрокосмом і макрокосмом тощо Ідеї «Ф с» поглибив у XIX ст представник «києворуської школи» П Юркевич Він обстоював тезу, що «серце є осередком душевного і духовного життя людини» перед яким поступається розум, тому що «урядувальна й володарююча сила не є сила породжувальна», відводив розуму «похідну» роль, але не применшував його значення, спирався на національне світобачення, в якому «серце» постає як універсальна категорія, втілюючи ідею всеєдності Така позиція П Юркевича, як і М Гоголя та інших українських інтелектуалів, спровокувала конфлікти з російською інтелгенцією, якій властива раціоналістично-позитивістська ментальність, про що писав М Костомаров у статті «Дві руські народності» Пізніше проблему «Ф с» висвітлював Д Чижевський Звертаються до неї і сучасні філософи (І Бичко, А Бичко та ін) Кардіоцентризм відображений у різ-

них аспектах життєдіяння — від жанрів фольклору до вищих, інтелектуальних рівнів культури, зокрема літератури, в якій осягає «серця» традиційно посідав центральне місце (Харківська школа романтиків, творчість Т Шевченка, Я Щоголва, Ю Федьковича, І Франка, В Сосюри, В Симоненка, Л Талалая, Ірини Жиленко та ін) Актуальною «Ф с» стала на початку XX ст, коли європейська «філософія життя» стимулювала її розвиток у новій якості На перетині цих двох потоків постав український модернізм Особливо потужний кардіоцентричний пафос притаманний ліриці неоромантиків, символістів, зокрема Олександра Олеся

Філософська лірика (грец *philosophia* любов до мудрості і *lyricos* ліричний) — лірика, спрямована на філософське осмислення світу, людини, вияв філософських поглядів ліричного героя на онтологічні та екзистенційні проблеми Інколи її неправомерно ототожнюють із філософською поезією, пов'язаною з добою античності Ф л і філософія мають спільний предмет осягнення — універсальні закономірності буття, природи, розвитку суспільства Проте наука базується на узагальненнях логічного порядку, а поезія — на асоціативних роздумах, за свідчених доробком Омара Хайяма, Й-В Гете, Новалиса, Ф Тютчева, В Вітмана, В Соловйова, Р-М Рільке, Т С Елота, М Заболоцького, П Целана та ін Характерними особливостями Ф л вважається настанова на пізнання сутнісних проблем буття, часу і простору, превалювання логізованих узагальнених образів, медитація як спосіб ліричного осмислення дійсності, тому вона видається близькою до «наукової поезії» чи «медитативної лірики», іноді маркується приблизними описовими поняттями «поезія думки», «роздумлива поезія», «інтелектуальна поезія» Проте Ф л, на відміну від медитативної лірики, переймається пошуком істини, власне ідеї, має відкритий у світоглядному розумінні характер письма, художню концепцію світу, аналогічну філософським категоріям Своєю апеляцією до розуму відрізняється і від сугестивної лірики Ф л відображена в різних жанрах сонети, рубаї, газелі, есе, етюди, вірші елегійного характеру тощо Так, в українській літературі 50—70-х XX ст розвивався філософський сонет (М Рильського, А Малишко, Д Павличко), однак жодна з форм Ф л, крім елегії, не була особливо стійкою, нерідко створюються вірші, не пов'язані з традиційними жанровими формами Філософська поезія може бути визначальною для всієї творчості поета (Т Шевченко, І Франко, Є Плужник) або окремої збірки «Сонячні кларнети» П Тичини, «Камена» М Зерова, «Простір» П Филиповича, «Вересень», «Поезії» В Свідзинського, «Книга Лева», «Зелена Євангелія» Б-І Антонича, «Держава слова» М Ореста, «Чорнотроп» В Мисика, «Древо пізнання» Л Первомайського, «Зелене й червоне» М Доленго, «Карби» М Бажана, «Зоряна речовина», «Полотно» В Затулівitra, «Палмпієсти» В Стуса, «Поетик живий води» Л Талалая, «Синописис» Д Кременя тощо Специфіка Ф л розкрита у виданні «Українська філософська лірика» (1999) Єлеонори Соловей Проблеми Ф л також досліджували П Филипович, Л Новиченко, Берта Корсунська, О Михайлов, Наталія Мазепа, Г Тукалов, В Кульчицький, В Антофійчук та ін Приклад жанрового різновиду — вірш «Фатовата мить» В Затулівitra

В трави — прогалинка, де вітрової намів ясного світла
молодий наметик Нараз, як Фаустова чудова мить,
ромашка найвом кинулася в мене Минувши зір,
метнулась — і в пучках озвалася, немов солодкий
холод, веселі стріли з білого пучка всі разом
сипонула надовкола

Здавалось мниться, живе, щемить, вбирає світло й
світ і поверта красою, здавалось пропаде ж, коли ще
мить бодай хоч мить незрушно ще простою Спини
и, влови, увкович, вбери у себе доки ж не минуло!
Та ледь торкнувся квітки, як до вч мені чорношним
полум'ям війнуло

Мов не тонке стебельце перервав — електродриг,
ущертв налягтий струмом Не світиться, погасла вже
трава, і в ній бджола няк не знайде тронку А я, при-
власнивши красу, не вмів ні підказати комасі, ні за-
радити Так порожньо в природі і в мені, так гірко в
світ, наче після зради

Філософська поезія (грец *philosophia* любов до мудрости, *poiesis* творчість) — різновид дидактичної поезії античної доби, в якому відображена цілісність образного та абстрактного мислення Ф п спостерігалася, зокрема, у творчості Гесіода, який у поемі «Теогонія» розробив першу систематизацію космогонічних уявлень давніх греків Хаос, Гея, Тартар та Ерос були персоніфікованими силами світотворення, здатними породжувати нові божества та істоти, що втілювали у собі різні стихії, етичні принципи Існувала ще одна, втрачена, «Теогонія», немовби написана критським жерцем Епіменідом Настанови Ф п характерні і для орфічних рапсодій Поетичному мисленню того часу притаманне міфічне свідосприйняття, хоч Ксенофон (прибл 565 — прибл 470 до н е) висловлював сумніви щодо достовірності існування антропоморфних богів, зображених Гомером Парменід (межа VI—V ст до н е) вмщував перед викладом космогонічних процесів алгоричний пролог, у якому детально відтворив в'їзд колесниц, керованої дочками сонця, із ночі в осяяні володіння людиноподібної Ніки, тобто Справедливості, що втілює одночасно і становлення, і нищення Емпедокл (прибл 495 — прибл 435 до н е) обстоював думку про чотири першоелементи всесвіту (вогнь, повітря, вода, земля), ототожнені із Зевсом, Герою, Гадесом та сидилійською богинею Нестіс, про рухомі стимули буття, що породжують або Любов (Гармонія, Афродіта), або ворожнечу (Розбрат, Арес) За доби еллізму Ф п відсутня, натомість розвивалася в давньоримській літературі, зокрема у творчості Еннія (239—169 до н е) — автора поеми «Епхарм», збереженої в уривках, Лукреція Кара (прибл 99 — прибл 55 до н е), який у поемі «Про природу речей» вже унікав міфічного трактування онтологічних проблем Ознаки цієї поезії помітні ще у гмнах Сінесія Кіренського (прибл 370 або 375 — прибл 413 н е), Прокла (410—485 н е), який прагнув підпорядкувати античний полтеїзм християнській моделі платонізму Ф п писали переважно гекзаметром, лише Сінесій звертався до восьмижладника, поширеними жанрами були поеми, еклоги, елегії, оди, гноми тощо До Ф п також зараховують давньоіндійські Веди, давню японську та китайську лірику, середньовічну арабську поезію

Філософський роман (грец *philosophia* любов до мудрости, франц *roman*, від старофранц *romans* оповідь романською мовою) — художній нара-

тив філософського змісту, в якому відповідні поняття видозміннені в образи, розповідь, набирають емоційної перекопливості, жвавості До Ф р належали твори просвітників Вольтера, Ж Ж Руссо, Д Дідро та ін, реалістів О Герцена, М Чернишевського, модерністів М де Уамуно, Дж Джойса, Ф Кафки, В Винниченка, М Хвильового, В Домонтовича, А Камю, Ж П Сартра, Наталі Саррот та ін У них персонажі постають умовними знаками без розвинених характерів, вираженням ідей автора, сюжет і конфлікт зумовлені певною концепцією, зображально-виражальні засоби видаються притлумленими Інколи Ф р називають виразно художні синтетичні наративи зі значним узагальненням на зразок творів «Дон Кихот» М де Сервантеса, «Фауст» Й-В Гете, «Червоне і чорне» Стендаля, «Місто» В Підмогильного тощо

Філостраті — чотири еллінські письменники II—III ст н е, представники другої софістики До них належали автор (Флострат I) діалогу «Нерон», його син Флавій Старший — автор роману про піфагорійського філософа «Життя Аполлонія Тіанського» у восьми книгах, 73 вигаданих любовних листів, діалогу «Про героїв», «Картин» у двох книгах, третій Ф, названий Лемносським, написав лише повчання про епістолярний стиль, четвертий, Молодший, залишив збірку «Картини»

Фільм (англ *film* плівка) — сукупність світлинних зображень, послдовно розташованих на плівці, поєднаних спільним сюжетом, призначених для відтворення на екрані Йдеться про кіно-, телефільм, про цілісний, розгорнутий у часі та просторі художній образ, втілений засобами кінематографічної виразності Розрізняють Ф ігрові (художні), мультиплікаційні, хронікально-документальні, наукові, навчальні, аматорські Іноді використовуються їх жанрове розрізнення, як-от кінокомедія, драма, вестерн, пригодницький, історичний, фантастичний Ф тощо

Фільмотека (англ *film* плівка і грец *thēkē* стовище) — зібрання фільмокопій, негативів, використовуваних у кінопрокаті чи в телестудії, що зареєстровані у певній послдовності, зберігаються у спеціально обладнаних приміщеннях

Фінал (итал *finale*, від лат *finis* кінець) — завершення художнього твору, прикінцевий компонент композиції, який прояснює колізії Може збігатися з розв'язкою, як у новелах В Стефаніка, у романі «Доктор Серафікус» В Домонтовича розв'язка відсутня, натомість Ф набуває функціонально значущого смислу Рідше він застосовується в епілозі, вносячи до твору додаткові дані В епосі та драмі Ф розгорнутий, у ліриці — збігається з пуантом

Фінська школа — школа, спрямована на вивчення фольклору в ричіщі порівняльної фольклористики, міграційної теорії, відома також за назвою «північна», співвідносна з географічно-історичним методом, діяльністю скандинавської школи Заснована фінським письменником, філологом, професором Гельсінгфорського університету Ю Кроном (1835—88) та його сином К Кроном (1853—1933) Її представники (А Аарне, А Ольрик, К В Сидов), обстоюючи позиції компаративізму, використовували концепцію при осмисленні хронологічного поширення уснопоетичних сюжетів та мотивів, здійснювали узагальнюючі дослідження Так, під час аналізу «Калевали» К Крон з'ясував її походження, виходячи з редакцій у гео-

графічний та хронологічний послідовностях, вказав на цінність поеми, засвідчену народністю твору Його цікавила передусім проблема відновлення первісного тексту (архетипу) Погоджуючись із теорією міграції сюжетів, К Крон відзначав, що її важливість перебільшували Т Бенфей та О Веселовський Лише дослідження варіантів фольклорної пам'ятки «кожного села, кожної області, кожної провінції» і їх ретельне зіставлення з автохтонними варіантами та аналогічними текстами в інших народів дасть змогу виявити її «праформу», «прабатьківщину», важливо також визначити, яких змін вони, мігруючи, зазнавали у кожного часопросторі На цьому К Крон наголошував у своїй доповіді на засіданні Міжнародного фольклористичного конгресу (Париж, 1889) та у своїх студіях («Метод дослідження фольклору», 1926) У його чіткій методиці ідейний зміст та художні особливості творів не бралися до уваги Попри те що фольклорні процеси в їх історичному розвитку не вивчалися в межах Ф ш, вона розробила цінні організаційні, фактологічні і текстологічні принципи дослідження фольклору Для поширення її концепції було засновано наукову спільку («Folklor Fellow»), яка мала власне періодичне видання, що виходило багатьма мовами («Folklor Fellows Communications»), філи в різних країнах Європи, Азії та Америки Важливим для гуманітарних досліджень став «Показчик казкових типів» (1910) А Аарне — перший у світі каталог міжнародних казкових сюжетів Ідеї Ф ш використовували німецький фольклорист Й Больте і чеський філолог І Полівка, які разом видали п'ятитомні «Примітки до казок братів Грімм» (1913—35), данський вчений А Ольрик, російський фольклорист В Андерсен — автор наукової праці «Роман Апулея і народна казка» (1914) Російський дослідник М Андреев упорядкував «Показчик казкових сюжетів за системою Аарне» (1928), того ж року в Гельсінкі з'явився «Каталог румунських казок за системою Аарне», зроблений румунським священиком С А Шуллерусом Згодом були опубліковані праці американського фольклориста С Томсона («Показчик фольклорних мотивів», 1930—36, «Показчик казкових сюжетів» у співтворстві з А Аарне, 1938, в 1964 знову з'явилось їхнє спільне видання), польського академіка Ю Кшижановського («Польська народна казка в систематичному розташуванні», 1947), українських, російських та білоруських науковців Л Барага, К Кабачникова, М Новикова («Порівняльний квазівник сюжетів — східнослов'янська казка», 1979), які внесли певні відмінності у класифікацію, обстоювану Ф ш, зокрема розглянули підтипи, локальні версії міжнародних сюжетів

«Фіоретті ді Сан-Франческо» («Квіточки Франціска Ассізького») — італійський анонімний збірник коротких притч про духовне подвижництво Франціска Ассізького, що є вільним перекладом на тосканський діалект латинського рукопису «Діяння блаженного Франціска та його побратимів» (межа XIII—XIV ст.), здійснений у період 1370—90 ченцем-міноритом

«Фламенка» — анонімний віршовий провансальський роман XIII ст., написаний, очевидно, в 1240—50 або після 1272 Твір зберігся без прологу та фіналу, складається з 8085 версів, власне восьмискладників із парним римуванням Тут ідеться про ко-

ханья Фламенки, дочки графа, яку ревнивий чоловік заздозрив у зраді і ув'язнив у вежі Однак жінка знаходить можливість таємно побачитись із закоханим у неї лицарем, чому мимоволі сприяє її чоловік Автор наголошував на високій куртуазній любові, відмінній від настанов християнської моралі, вдавався до психологічного аналізу людської душі

«Фламінго» — група авангардистів та символістів, заснована М Семенком у Києві (1919) До її складу входили письменники Г Шкурупій, В Ярошенко, О Слесаренко, маляр А Петрицький «Ф» зазвичай звернення етапу кверофутуризму в українському авангардизмі

Флексографія (лат *flecto* вигинаю і грец *graphō* пишу) — спосіб високого друку водяними фарбами, що застосовується при виготовленні етикеток, іноді — для ілюстрації художньої книжки

Фліаки — народна імпровізована комічна сценка, поширена на землях південної Італії та Сицилії (IV—III ст до н е) Тексти жанру не збереглися, хоча на них вказують посилання давньоримської літератури, теракотові статуетки Ф були пародіями на міфи, зокрема на Геракла і Зевса, побутовими замальовками жартівливого характеру Поширені у них персонажі — раби-злочинці, гетери та ін, яких грали зазвичай чоловіки, клькість акторів не перевищувала трьох Очевидно, Ф спиралася на традицію Епхарма, позначилися на ателланах Серед авторів найвідомішим вважався Рітон Тарентський та його послідовники Блез, Скір, Ксенарх та ін Ф також називали акторів, одягнених у कुмедні строї з карикатурно збільшеним животом та стегнами, з виразно окресленими грудьми та пупом тощо, потворною маскою замість обличчя

Флоріальні ігри (франц *jeux floraux*) — щорічні травневі змагання поетів Лангедока, запроваджені у Тулузі з 1324, організовані консисторією «Весела наука», переможці яких нагороджувалися золотими чи срібними квітами Кодекс творчого агону було зафіксовано у «Законах любові» (1356) Гільома Молньє, в яких також містилася інформація з граматики, поезики та історії провансальського письменства Після того як Людовик XIV назвав консисторію Академією флоріальних ігор (1694), у ній до 1895 декламувалися лише французькі вірші, тому що провансальська мова потрапила під заборону Переможцями творчих змагань були Г де С Дю Баргас, Фабр д'Еглантин, Вольтер, Ф Шатобріан, В Гюго та ін З 1856 Ф і запроваджені у Барселоні, до них залучалися каталонські поети, а з 1899 — у Кельні вестфальські і рейнські поети організовували аналогічні змагання

Флорилегій (лат *florilegium*, від *florilegus* збирач квіткового нектару) — середньовічний збірник-абетка із цитатами поетичних та прозових творів античних і середньовічних авторів, відповідний грецькій антології Поширився у киеворуській писемності у вигляді «Пчолі» (XII ст.), а згодом — у різних «Квітниках»

Флуксус — міжнародний авангардистський рух, заснований у Західній Німеччині (1962) за ініціативою художника Й Бойюса, представники якого влаштовували різні геппенінги, декалажі, акції та вистави, антитеатр, вдавалися до конкретної та електронної музики, візуальної поезії Фестивали цього руху відбувалися у Парижі, Копенгагені, Лондоні, Нью-Йорку Основний принцип Ф полягає в абсолю-

тизований спонтанності творчості, дадаїстський до-
вільності, відмови від будь-яких художніх меж

Флюктуїзм (франц. *fluctuer minuitis*) —
поняття Ю Шереха на означення випадків коли по-
ет використовує всі мовні можливості, але порушує
семантичні, синтаксичні, фразеологічні зв'язки між
словами, завдяки чому створюються парадоксальні
ірреальні феномени, що водночас сприймаються як
реальні, за аналогією до сюрреалізму

Фокалізатор — суб'єкт фокалізації, власник
кута зору, на підставі якого вона здійснюється. Ним
може бути автор, наратор, персонаж та ін.

Фокалізація (франц. *focalisation фокусування*) — зорова перспектива у словесних творах. Тер-
мін Ж Пуйона (1979) Він розглядав внутрішній,
психологічний та зовнішній, об'єктивований погля-
д, що передбачали бачення «з» (наратор бачить так
само, як інші персонажі), «з середини» (кут зору, при-
таманний всвідному письменнику), «ззовні» (середо-
вище проживання персонажів) Міркування Ж Пуйона
переоосмислював Ц Тодоров Так, наратор знає стіль-
ки, скільки й актор (бачення «з»), наратор знає біль-
ше персонажа (бачення «з середини»), наратор знає
менше актора (бачення «ззовні») Ф використовував
і французький літературознавець Ж Женетт («Фі-
гури III», 1978) на означення організації вираженого
у наративі погляду, донесення його до реципієнта
Запровадження поняття «Ф» сприяло розмежуван-
ню кута зору й оповідного голосу, окресленню ін-
станції оповіді, на яку вона спрямована, виявленню
організації простору нарації, віднаходженню й ана-
лізу механізмів ідеологічного типу в тексті Ж Же-
нетт свідомо не вживає поняття «кут зору», безпосе-
редньо пов'язаного з автором, бо дослідника цікавить
передусім рух тексту до реципієнта, проблема нара-
тивного простору, спосіб обмеження, фільтрації пови-
домлення, що сприймає читач або глядач Тут основ-
ну роль відіграє форма оповіді, а не історія, яка мис-
титься в ній Запровадження при цьому процедура
фільтрації визначальна для певного жанру чи літера-
турної традиції Так, знання про персонажів худож-
нього твору може розкриватися на підставі погляду
головного героя Наративна перспектива як спосіб ре-
гулювання інформації розгортається у таких різно-
видах Ф, як нульова (всвідний автор чи наратор і
затінений персонаж, як у романі «Повія» Панаса
Мирного), внутрішня (збігання поглядів наратора та
персонажа, наприклад у творі «Українська реконкис-
та» Нліи Зборовської), у межах якої виокремлюють
фіксовану (оповідач пов'язаний з персонажем
«Блискавиці» М Яцківа), перемінну (оповідач перехо-
дить від характеризування одного персонажа до ін-
шого, зокрема у творі «Еней і життя інших» Ю Коса-
ча), множинну (подія з погляду різних персонажів —
«На смертному ложі» В Фолкнера), зовнішню (при-
оритету надано герою, а не оповідачу — «Кайдашева
сім'я» І Нечуя-Левицького) При цьому наративна
перспектива може постійно змінюватись, як у про-
аналізованому Ж Женеттом творі «80 днів навколо
світу» Ж Верна Ф, будучи змінною величиною, за-
лежить від багатьох чинників, передусім від процесу-
альності сприйняття, мінливості ролі та значення
персонажів у перебігу оповіді, зміни позиції автора
чи наратора, сенсу зображуваної події, теми твору
тощо Отже, фокус Ф здатен постійно рухатися, а її

формула не завжди спосується всього тексту, а
пов'язана з певним оповідним фрагментом Ж Же-
нетт досліджував насамперед, «що бачить» і «що
знає» персонаж Ці питання майже тотожні при літе-
ратурному аналізі, хоча друге зазвичай доповнює
перше Мінливість наративної перспективи прита-
манна акторіальному типу гетеродієгетичної оповіді,
може бути фіксованою, моноскопичною, коли оповідь
ведеться одним наратором («Убивці» Е Хемінгуей),
перемінною, ковзкою, множинною, поліскопичною, ко-
ли одна подія висвітлюється з поглядів різних нарато-
рів («Байгород» Ю Яновського), тощо Досвід Ж Же-
нетта сприяв розробці особливої оповідної інстанції,
відповідальної за організацію в літературному творі
зорової перспективи оповідного рівня, що протистоїть
іншим рівням, входячи з ними до ієрархії загальної
художньої структури Важливим кроком у наратоло-
гії вважається концепція рівня важковловної кому-
нації між текстом (означник) та історією (означуване),
розроблена М Баль, яка замінює процес втілення
слова у процес втілення в образи та сцени, назвавши
його фазою іпотетичної переробки впорядкованої,
структурованої історії, власне Ф, ототожненої з опо-
віданням При цьому реципієнт не сприймає зобра-
ження безпосередньо, він спочатку мусить його деко-
дувати, «подолати» слово Концепція Ф використовує-
ється при перекладах Практичного застосування вона
набула у сценічному мистецтві, у кінематографії, по-
части у малюванні, бо спиралась на просторові, відпо-
відні зорові логіці уявлення У ній переосмислюєть-
ся питання про бачення та знання, набуває значення
кут зору у виставі, кінофільмі, на полотні

Фокалізований — об'єкт фокалізації, відпо-
відний екзистент (подія), зображений на підставі
перспективи фокалізатора

Фокальний персонаж — літературний герой,
з погляду якого постають певні події та ситуації, зма-
льовані у художньому творі

Фобус нарації (лат. *focus* вогнище і англ.
narrative оповідь, розповідь) — голос, кут зору, пог-
ляд, на підставі яких відбувається керування зобра-
жуваними подіями та ситуаціями За К Бруксом та
Р Ворреном, існує чотири наративні типи, суголосні
Ф н перша особа (персонаж, який розповідає пере-
житу ним історію), першоособовий герой-спостерігач
певної події, автор-спостерігач, який не втручається
у перебіг подій, всвідний автор Перш два типи сто-
суються гомодієгетичного наративу із внутрішньою
фокалізацією, третій — гетеродієгетичного наративу
із зовнішньою фокалізацією на зразок біхевіорист-
ської оповіді, четвертий — гетеродієгетичного нара-
тиву з нульовою фокалізацією

Фоліант (нім. *Foliant*, від лат. *folium* лист) —
видання формату складеного навпіл паперового арку-
ша (ін-фоло), за сучасними стандартами — від 60 до
84 см заввишки Книги-Ф з'являлися переважно у
XVI—XVIII ст У XX ст такий формат мають лише
великі географічні атласи і факсимільні художні ви-
дання Переносно — книга значного формату

Фольклор (англ. *folklore*, букв. народна муд-
рість) — усна народна поетична творчість, Термін
запроваджений англійським археологом В Дж Том-
сом (стаття під псевдонімом А Мертон у часописі
«The Atheneum», 1846), у 1879 офіційно затвердже-
ний сформованим у 1878 англійським товариством

«Folklore Society» (Фольклорне товариство) у двох значеннях щодо всієї усної історії народу, переважно «примитивних епох» і щодо «давніх звичаїв, обрядів, церемоній минувшини, що перетворилися у забобони і традиції нижчих станів цивілізованого суспільства») Поширився у 1880—90 у наукових колах Європи, витисяючи приблизне поняття «простонародна минувшина» У деяких країнах (Німеччина, Австрія, Швейцарія) його тривалий час ототожнювали з поняттями «народна традиція», «народна творчість», власне Volkskunde, хоч нині їх розрізняють за змістом Ф спочатку називав предмет дослідження та науку про нього, яка згодом набула своєї назви (фольклористика, або, рідше, фольклорологія) Слов'янські дослідники спочатку надавали перевагу поняттям «усна народна словесність» (Ф Буслаєв), «народна поезія» (О Веселовський, І Франко, Є Карський) Термінологічна невпорядкованість притаманна й нині багатьом фольклористичним студіям світу за визнання поняття «Ф», що засвідчила нарада при ЮНЕСКО урядових експертів з збереження фольклору (Париж, 1 березня 1985) На ній було подане таке його визначення «Фольклор (в широкому розумінні — частина народної культури) — це колективна, заснована на традиції творчість груп чи індивідів, зумовлена надіями і сподіваннями спільноти як адекватне вираження її культурної та соціальної самобутності, фольклорні зразки та цінності передаються усно, шляхом імітації та іншими каналами Його форми охоплюють мову, усну літературу, музику, танці, міфи, обряди, ремесла, архітектуру та інші різновиди художньої творчості» У науковій практиці термін застосовується у широкому значенні комплексу словесних, словесно-музичних, музично-хореографічних, ігрових та драматичних різновидів народної творчості, традицій, звичаїв, обрядів, поглядів, вірувань, у вузькому — щодо мистецтва слова Виокремлюють такі різновиди Ф, як художній, ідеологічний, релігійний, словесний, музичний тощо, які позначають різні сегменти культури народних мас У XX ст спостерігалося, на думку Ю Соколова (стаття «Природа фольклору і проблема фольклористики» — Критика — 1934 — № 12), семантичне розмежування поняття «Ф» як мистецтва за обсягом значення на усну словесність, усну поетичну творчість разом із музичним фольклором Особливості передавання (з уст в уста), колективне творення, масовість побутування, анонімність виділяють його від авторської літератури, що з'явилася пізніше на основі народної творчості, розвивалася під її впливом, особливо посиленням за доби романтизму, зокрема у представників міфологічної школи, стимульованим діяльністю просвітників Дж Віко та Й-Г Гердера, дослідженнями історичної та антропологічної шкіл Ф існує з моменту появи мови, формувався у межах міфу, після відмежування від якого зберіг ознаку синкретизму, здатність поєднувати різні мистецтва, що й нині притаманне для пісні, де сполучається слово та музика, можуть вводити елементи танцю Усталюються драматизоване обрядове дійство (весілля та ін), театралізовані видовища (фольклорний театр), магійний ритуал (замовляння) тощо Ф має спільні з письменством роди (епіка, лірика, драма), схожі жанри та виражально-зображальні засоби, що вироблялися впродовж віків, спіралися на вимисел та фантазію, використовує розмаїті моти-

ви, топоси Типологічні, генетичні та історико-культурні методологи сприяють порівнянню національних Ф, розкриттю спільних і відмінних їх характеристик, дають змогу простежити міграцію сюжетів та виниклих на їх шляху зустрічних хвиль Ф засвідчує яскраву самобутність кожного народу, постаючи органічним, невід'ємним складником моделі світосприйняття певного етносу, зокрема українського, відображаючись у лризованій усній творчості, в означеному витонченим мелосом та багатоголоссям музичному та хореографічному мистецтві, в народній драмі, у вишивках, писанках і різьбленні, що відображена в глибині структури етногенетичної пам'яті Таким творам притаманні стабільність, внутрішня закономірність відповідних жанрів, сюжетів, мотивів, специфічна семантика текстів із відповідними функціональними зв'язками, що розкриваються на підставі запровадженого В Проппом («Морфологія казки») структурно-типологічного методу, який використовується під час синхронічного аналізу народних творів К Леві-Строс, аналізуючи фольклорні наратив, акцентував передусім на міфологічній логці як засобі вивчення «примитивного» мислення, наслідком чого стала розбудова структурних моделей Ф Виокремлюють такі різновиди Ф, як календарно-обрядовий, родинно-обрядовий, обрядовий, позаобрядовий, ранньотрадиційний, пізньотрадиційний, сільський, міський, дитячий, автентичний, національний, крайовий Кожен з них має свою жанрову структуру, призначення та принципи сюжетотворення Деякі з них можуть поєднуватися з іншими типами Наприклад, до родинно-обрядового Ф належить родинно-побутовий, весільний тощо Найдавнішими серед них видаються календарно-обрядові форми зі щедрівками, веснянками, гайвками, русальними, петрівчанськими, жнивварськими тощо піснями, до яких долучаються хрестильні, весільні пісні Їх поетичність, вишукані тропи, символи, метрика, ритмічні варіації були зразком для багатьох поетів (Харківська школа романтиків, «Руська трійця», Українська школа в польській літературі та ін) Особливе місце в українській народній спадщині посідають думи, історичні, козацькі, гайдамацькі, близькі до них опришківські, пісні, створені під впливом національно-визвольних змагань, повстань Популярними були коломийки Інші жанрові різновиди представлені жартівливими, сатиричними, сороміцькими, а також рекрутськими, жовнірськими, бурлацькими, чумацькими піснями Багатожанровість характерна й для уснопоетичної прози, що увбрала розмаїття казок, легенд, переказів, усмішок, анекдотів, малі жанрові форми (загадки, прислів'я, приказки) привертають увагу лаконічністю, дотепністю, естетичним смаком Народна творчість стала невилучним компонентом української етнопедагогіки, що відобразилося у текстах дитячого фольклору Ф вивчали М Цертелєв, І Максимович, З Долєга-Ходаковський, А Метлинський, П Лукашевич, М Костомаров, М Драгоманов, І Рудченко, І Манжюра, Б Гринченко, М Лисенко, О Потєбня, І Франко, Ф Колєсса, Леся Українка, М Сумцов, К Квітка, І Волошин, О Правдюк, Б Кирдан, Л Яценко, В Бойко, І Березовський, О Дєй, С Грица, Наталя Шумада, Г Довженко, В Бойко, Лідія Дунаєвська, М Пазяк, Й Федас, Олена Брицина, Г Нудьга, В Давидюк, В Качкан, Наталя Малинська, Любов Копаниця та ін

Фольклоризм (англ. *folklore*, букв. «народна мудрість») — зацікавлення письменників усною народною творчістю, застосування її у літературному творі на різних функціональних рівнях через запозичення, стилізацію, наслідування, переспів, цитування, центон, символічне переосмислення міфологічних реліктів. Термін французького фольклориста П. Себійо (XIX ст.) Ф. можливий у спільному комунікативному полі літератури та фольклору, їх постійному взаємовпливі. У різні періоди розвитку української літератури домінує той чи той фольклорний чинник, який на неї впливає. Якщо для давньої літератури притаманне спорадичне використання Ф., то за доби романтизму він був основним джерелом творчості, що засвідчене доробком Харківської школи романтиків чи «Руської трійці», стимулював категорію народності та ідеологію народництва, сприяв розумінню національної самобутності українців, розкритої у творах Т. Шевченка, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б. Грінченка, І. Франка та ін. У новітньому письменстві XX ст. Ф. набуває символічного наповнення, коли уснопоетичному феномену надається нова художньо-філософська конкретизація.

Фольклористика (нім. *Volkkunde*, англ. *study of folklore*, франц. *études folkloriques*, від англ. *folklore*, букв. «народна мудрість») — наука про фольклор. Вважалася частиною етнографії, сегментом літературознавства і музикознавства, ланкою історії мистецтва, допоміжною дисципліною антропології, соціології, соціальної психології, етнології. Джерелом Ф. є естетика давнього світу, перші спроби досліджень фольклору з'являються за доби Ренесансу. Поступово накопичується досвід збирання жанрів народної творчості, але науковий інтерес до них започаткований у XVIII ст. у працях Дж. Віко та Й.-Г. Гердера, поглиблений у творчості романтиків, які заснували міфологічну школу. У XIX—XX ст. Ф. набула концептуального вигляду на підставі здобутків різних теорій (міграційна, зустрічних течій та ін.), шквал (історична, антропологічна, де обстоювалися положення самозародження сюжетів, психологічна, фінська), концепцій (психоаналізу, аналітичної психології, неоміфологізму, ритуально-міфологічної критики, структуралізму). Значну роль у формуванні Ф. відіграли чеські будителі, польські (О. Кольберг, З. Доленга-Ходаковський, Ж. Паул, В. Залеський, Я. Чечота та ін.), російські (О. Востоков, П. Кириєвський, О. Веселовський, Ф. Буслаєв, О. Афанасьєв, О. Міллер, В. Міллер, О. Пипін та ін.), білоруські (А. Рипінський, Я. Тишкевич, П. Шпилевський та ін.), серболужицькі (Я. Смолер), південнослов'янські (Я. Копитар, В. Караджич, С. Враз, В. Априлов, І. Богоров, П. Славейков та ін.) науковці. Їх досвід поглиблювали П. Богатирьов, Б. Грінченко, К. Квітка, В. Жирмунський, В. Пропп, Ю. Соколов та ін. Основи української Ф. закладені на сторінках «Українського вестника», «Українського журналу», «Українського альманаха», в наукових студіях М. Цертелєва, М. Максимовича, І. Срезневського, Л. Боровиковського, К. Сементовського, Д. Зубрицького, П. Лукашевича, З. Доленги-Ходаковського, представників «Руської трійці», В. Пассека, М. Костомарова, А. Метлинського, П. Куліша, О. Марковича, А. Свидницького та ін. Вагоме збирання фольклорних текстів здійснив Т. Шевченко, перебуваючи в Україні у 1843—44, 1845—47, 1859. Визначальними для розвитку Ф. ста-

ли діяльність петербурзького Російського географічного товариства з Південноросійським відділом у Києві, спеціальна періодика на зразок «Живий старина», «Етнографіческие обозрения», фольклористичні дослідження у киявському, харківському, одеському університетах, при редакціях часописів «Основа», «Київська старина», у багатьох губернських статистичних комітетах, різних археографічних, історико-філологічних товариствах, де розвивались ідеї міфологічної, антропологічної, історичної, міграційних сюжетів шквал Дослідники, крім уснопоетичної творчості, цікавилися особливостями народної драми, музики, хореографії. Концептуальне бачення Ф. окреслене у працях П. Чубинського, П. Номиса (псевдонім П. Симонова), В. Антоновича, Т. Рильського, М. Драгоманова, І. Рудченка, І. Нечуя-Левицького, М. Лисенка, О. Потебні, І. Магжури, Б. Грінченка, І. Франка, Ф. Колесси, В. Гнатюка, Д. Яворницького, М. Сумцова, Ф. Вовка, М. Грушевського, Я. Новицького та ін. Значна роль в осмисленні фольклору належить Етнографічній комісії Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Львові, Українському науковому товариству у Києві (з 1907), Етнографічній комісії ВУАН (1920—23). З'явилися фундаментальні праці К. Квітки, А. Лободи, Марії Грінченко, Р. Волкова, П. Попова, О. Білецького, В. Гнатюка, Ф. Колесси, М. Возняка, в яких висвітлена різноманітність української народної творчості, з'ясовані її властивості. Центром розвитку національної Ф. став Інститут українського фольклору АН УРСР (1936—41), реорганізований в Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії (з 1944), згодом очолений академіком М. Рильським (нині — Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського НАН України). Його виданнями були «Український фольклор» (1937—39), «Народна творчість» (1939—41), «Народна творчість та етнографія» (з 1957). Українські дослідники О. Дей, І. Березовський, С. Грица, П. Лінтур, М. Плісецький, М. Пазяк, Н. Шумада, Г. Сухобрус, В. Бойко, Олена Таланчук, Лідія Дунаєвська, В. Качкан, В. Давидок, Любов Копаниця та ін. вивчали різні аспекти національної і слов'янської Ф. Крім того, діють кафедри фольклористики при вищих школах, як-от очолювана Лідією Дунаєвською кафедра Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Ці утворення розглядають з урахуванням досвіду аналогічних міжнародних організацій на зразок гельсінкського Фольклорного товариства (з 1907), пражської Комісії мистецтв і народних традицій (з 1928), що з 1949 діяла при ЮНЕСКО, з 1964 була реорганізована у Міжнародне товариство етнології та фольклору, лондонської Міжнародної ради народної музики (з 1947), Міжнародного товариства вивчення народної прози (з 1955).

«Фольклористичні збірки» — науковий щорічник Полісько-Волинського народознавчого центру Інституту антропології (до 2005 — народознавства) НАН України, виходить з 1996 (Львів) за редакцією проф. В. Давидока. На його сторінках публікуються матеріали різних жанрів усної творчості, казкознавства, народної обрядовості, символіки народного мистецтва, фольклорного краснавства, висвітлюються проблеми фольклоризму української літератури. До авторського колективу видання належать В. Качкан, С. Шевчук та ін. Іноді у «Ф. з.» з'являються статті

польського етнологіста Є Бармінського Щорічник дотримується тематичної традиції публікацій. Одним його випуски були присвячені весняним календарним обрядам, другі — колядкам та щедривкам, треті — міському фольклору, четверті — весільній обрядовості. У збірнику провадиться ануотація фольклористичних праць, що з'являються в Україні протягом року.

Фольклористична школа — школа, заснована ректором Київського університету Св Володимира М Максимовичем, до роботи в якій були залучені М Костомаров, П Чубинський, В Антонович, М Драгоманов, брати Рудченки, відомі за псевдонімами Панас Мирний та Іван Білик, та ін. У період радянської влади припинила свою діяльність. Поновлена в 1992 за ініціативою Ліді Дунаєвської в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка. Діє при кафедрі фольклористики Інституту філології, організовує фольклористичні експедиції, займається збиранням і опрацюванням творів усної народної творчості та етнографії.

Фольклорне віршування (англ. *folklore*, букв. народна мудрість і грец. *versus* повтор, поворот) — сукупність норм і принципів організації фольклорного віршового твору. Від часів синкретичних ритуальних дійств та ігор збереглися тексти, які можна аналізувати за критеріями усіх основних версифікаційних систем, застосовувати й міжсистемні принципи вивчення. Наприклад, текст «А ми просо с'яли, с'яли, / Ой, Діє, Лядо, с'яли, с'яли» в аспекті силабіки розглядається як десятискладник із можливими цезурами після кожного колина /4+3+3+/2, у межах тонки — як акцентний вірш, де кожен верс дистиха має нормативний наголос, що збігається з вокальним, на першому складі в обох словах (с'яли), при цьому початкові несамостійні, слабонаголошені слова та кількість складів у них (у прикладі однакова) можуть і не братися до уваги, з позиції силабо-тонки — як тристопний амфібрахій (UUU/U—U/U—U/U), де перша стопа сприймається за трибрахій, у якому склади або ненаголошені, або, залежно від інтонації мовця, другий чи третій напівнаголошені. Усі три підходи підтверджують багатовимірність віршової мови. Найявніші мелодія та пантоміма впливає на наголошеність і довжину складів, що призводить до «поглиблення» метричної версифікаційної системи. Останнє слово віршового рядка втрачає звичний наголос і набуває вокального с'яли. Наголошений склад розтягується на дві мори, тобто на два короткі склади. До десятискладових мор додаються ще дві вокальні, завдяки чому формується чітке тритактове (або триколіinne) членування «А ми про-со / с'я-я-ли / с'я-я-ли-и». Спів супроводжується пантомімою та притупуванням («А ми просо витопчем, витопчем») тощо. За такої ситуації актуалізуються арсис і тезис (довша та коротша частини віршової стопи). У силабо-тонці ці термини вживаються на позначення відповідно наголошеної та ненаголошеної частин стопи. Нині їх витісняють поняття «ікт» та «міжиктовий інтервал». Схожі внутрітактові розтягування складів трапляються і в коломийках. Розмежовуються три основні типи фольклорного віршування: пісенне (з наявністю всіх трьох принципів версифікації), речитативне (переважно тонка і римована проза), говоріне (різні римовані тексти). У говоріному віршуванні, особливо у дитячому фольклорі (загадки, приказки, забавлянки,

лчилки, триндички, заклички, примовки, скоромовки, прозивалки, звуконаслідування), а також у «дорослих» замовляннях, заклинаннях тощо втілені яскраві зразки версифікаційної техніки. Між цими типами віршування немає різкої межі, тому говоріному забавлянку можна і проспівувати «Був собі Будько / Має халабудку, / І ставок, / І млинок, / І капуста і шматок, / І штани портяні, / Що дерлися по стіні / Гарна моя байка чи ні?». Два перші рядки ніби задають ритм усій забавлянці, два наступні розтягуються в часі виконання завдяки подовженню наголошених складів (два півверси одного віршового рядка), передостанній — навпаки, стискається, зберігаючи ізохронізм, а останній стає тринаголошеним, уповільнюючи темпоритм цього твору, ніби переводячи в річище діалогу Речитативне віршування притаманне переважно думах, баладам, фольклорним баладам, історичним пісням, плачам, фольклоризованим духовним віршам, пародіям на молитви, бурлескному низовому гумору мандрованих дяків, спудеїв, лицедіїв та ін.

Ой у неділю барзо рано-пораненько
Не сива зозуля закувала —
Сестра брата свого із подвірні своєї
В войско виряджала

(дума «Проводи козака до війська»)

Пісенне фольклорне віршування охоплює також жанри гаївок, веснянок, купальських, петрівчаних, весільних, коліскових, побутових, танцювальних, хороводних, русальних, жниварських, гребовицьких, чумацьких пісень, пісень про кохання, коломийок, шумок, колядок, щедривок та пародій на них. Наприклад, фрагмент весільної пісні, яка виконується під час обряду розплітання коси у молодого

Ой глянь, дівчино, через калач
Чорними очима та й заплач,
Бо де твій розмай-коса,
Загуби-краса
Горіховий цвіте,
Зав'язаний світе

Звичне для фольклору парне римовання тут доповнене понадсистемною римую (дівчино — очима), вичукуваною фонічною і тонічною організацією лексично багатого, емоційного тексту.

Фольклорний театр (англ. *folklore*, букв. народна мудрість і грец. *theatron* місце для виступу) — тип народного театру, якому народники XIX — початку XX ст надавали просвітницьких функцій. Так називають і аматорський театр, де використовуються фольклорні сюжети та традиційна форма народної драми. Зазвичай Ф т передбачає використання елементів видовищно-ігрової культури, всляких обрядів, ігор, вертепів, балаганів, інтермедій, хороводів, різножанрових епічних, ліричних елементів, часто з імпровізацією за дотримання структури канонічного сюжету Ф т виділяється від традиційного театру, що має аналогічне походження, але вказує на складні форми сценічного мистецтва, набуваючи ознак професійного, як-от індійський, китайський чи японський. Для Ф т трактується як особлива форма мимезису, супроводжується перевтіленням виконавця в інший образ, відмежуванням його від глядачів за збереження колективного сприйняття. Його вистави залишаються видовищем спільного

переживання, уявлення Часто такі вистави розигрувалися на ярмарках, майданах, під час релігійних та рідше громадських свят, різновидами є театр «живого актора», ляльковий театр, театр тіней

Фон (франц. *fond* основа) — див. **Гло**.

Фонема (грец. *phōnēma* звук, голос) — найменша звукова одиниця мови, що служить для творення та розрізнення слів і їх форм Особливості поєднання Ф зумовлюють милозвуччя української мови, впливають на ліризацію фольклорних та літературних творів У потоці мовлення Ф реалізується в алофонах, або варіантах Уперше термін «Ф» використав французький мовознавець А. Дюфрі-Держене (1873) у значенні «мовний звук» Згодом це поняття в розумінні «прямовне джерело для різних звукових континуантів у споріднених мовах» застосував Ф. де Соссюр (1879) М. Крушевський надавав йому значення морфонеми, тобто спільної бази звуків, що творять морфологічне чергування, наприклад *нош-у, нос-иш* Ф набуває значення звукотипу у працях І. Бодуена де Куртене та М. Крушевського Остаточне поняття «Ф» окреслене у працях представників Празького лінгвістичного гуртка, зокрема в монографії «Основи фонології» (1939) М. Трубецького Ф позначає абстрактну категорію, що матеріально виражена у звуках мовлення, які виконують граматичну функцію Виокремлюють Ф актуалізовану (відтворену у мовленні в одному зі своїх значень), аномальну (звуки, що перебувають за межами фонологічної системи певної мови і мають обмежену сферу використання — *тпру, пс, тс*), непарну (не входить у корелятивні пари, не творить співвідносних пар за диференціальними ознаками — українські *й, ф*), протиставну (корелятивну, опозиційну), що входить у корелятивну пару *б—п, д—т, з—с* та ін), надсегментну (звукова одиниця, яка вносить зміни в семантику слова без зміни його сегментного складу *за-лок — замок*), сегментну, або лінійну (відрізняє один компонент фонологічної опозиції від іншого *бік — пик, лук — лак*) Особливості Ф використовують у римуванні, алітерації, при творенні каламбурів тощо

Фонетика (грец. *phōnetikē* звуковий, голосовий) — звукова будова мови, розділ мовознавства, який вивчає звукові особливості мови Науковці виокремлюють різні завдання цієї дисципліни На думку Р. Аванесова, О. Реформатського, предметом вивчення Ф передусім є звуки, що оформлюють морфеми та слова О. Гвоздев, М. Панов, Ніна Тоцька вважають за необхідне зараховувати до предмета й інтонаційні засоби мови, Л. Зіндер, М. Матусевич досліджують зв'язок звуків із письмом Виокремлюють три аспекти Ф: акустичний (фізичний), артикуляційний (фізіологічний) та соціальний (функціональний) Дослідження звуків українського мовлення започаткував О. Павловський («Грамматика малоросійського наріччя», 1818) Проблема фонетики була однією з головних для О. Потебні («Дві розвідки про звуки російської мови», 1865, «Замітки про малоруське наріччя», 1871), П. Житецького («Нарис звукової історії малоруського наріччя», 1876), В. Науменка («Огляд фонетичних особливостей малоруської мови», 1889), А. Кримського («Українська грамматика», 1907), О. Синявського («Спроба звукової характеристики літературної української мови», 1929), Ніни Тоцької («Голосні фонемні української мови», 1969) та ін

Фоніка (грец. *phōtikos* той, що звучить) — звукова організація поетичного мовлення, яка надає літературному, переважно ліричному, творові експресивності чи милозвучності, посилює його виразність, стосується явищ евфонії та какофонії, звуконаслідування Джерелами Ф є звукові ресурси загальнонаціональної мови, її мелодика та просодичні можливості, розмаїття фонем, звукосполучень, ритмічної структури Українська мова характеризується гармонійним поєднанням голосних та приголосних, переважно відкритими складами, що дало підстави Б. Якубовському («Наука віршування», 1922) порівняти її з італійською за милозвучністю У широкому значенні Ф є складником поезики, який висвітлює естетичну функцію звуків у художньому творі як певний звуковий цілісний, аналізує та класифікує їх, вивчає канонізовані (наприклад, ритм чи рима) та неканонізовані (алітерація, асонанс, кльце, зяння тощо) форми І. Качуровський («Фоніка», 1994) вбачає у Ф галузь літературознавства, яка досліджує естетичну вартість звуків певного художнього, переважно віршового твору, аналізує та класифікує їх Ідеється про добір фонем, їх повторюваність (превентивність), послідовність, поєднання евфонії й какофонії І. Качуровський поєднує також із Б. Якубовським щодо перебільшеної евфонії («коєфіцієнт прозорості») української мови А. Ткаченко («Мистецтво слова», 2003) складником загальної звукової організації художнього мовлення вважає також інтонацію У вужчому значенні Ф виконує семантичну функцію звукових властивостей творів певної стилізованої течії чи ідентифікації автора Так, Л.на Костенко у вірші «Тінь Сізіфа» за допомогою алітерації створює враження безвищидності для приреченого на каторжну працю Сізіфа «*І тінь Сізіфа, тінь ти печалі, / горбата тінь, трагічна тінь сторіч*» Художнє мовлення впорядковує повторювання звукових одиниць, сприяючи формуванню ритмики та евфонії й відповідного естетичного враження Така впорядкованість почасті набуває ознак нормативу, зокрема у віршованстві, частково залишається вільною, що спостерігається у прозі, в якій менше приділено уваги Ф, розрахованій передусім на слухове сприйняття На цей і аспект ще у XIX ст звернули увагу представники німецької «слухової філології», а пізніше — й формальної школи Вважалося, що деякі фонемні виступають носіями певного емоційного значення та символіки, це зауважили, зокрема, А. Рембо у сонеті «Голосні» Формувалися й позиції, за якими звуки сприймалися як нейтральні утворення, натомість їх сполучення зумовлювала художній ефект, або, як вважав Б. Пастернак, музика слова полягає не в акустиці чи милозвуччї, а в «співвідношенні значень мовлення та його звучання» Тобто йшлося про ономапопею, яку досліджував В. Вейдле («Ембріологія поезії Вступ до фоносемантики поетичного мовлення», 1980), довівши органічний зв'язок звучання слів, інтонації, ритму Здебільшого звукова організація систематизується на підставі насичення чи утинання фонем, їх розташування за повною чи неповною схожістю або контрастом На рівні зв'язку між звуком та семантикою спостерігаються різні ступені усвідомленості та неусвідомленості конкретизації фонічних систем, що спричинює звукові асоціації на зразок анаграм та паронімії Ф художнього твору рунтується на можливостях мови (наприклад, мило-

звуччя в українській мові) та традиції тексти-ліпограми (нестуйліст), притаманні давньоіндійській чи арабській поезії й не характерні для української. За спостереженням І Качуровського, Ф охоплює звучання твору, дуючи «на нас не через інтелект, себто не опосереднено, а безпосередньо — від душі поета навпростець у душу читача» Здебільшого звукова організація поетичного мовлення не має самостійного значення, разом із його стилістичними, семантичними властивостями витворює цілісність художнього твору, але їй може бути надано особливого смислового навантаження (самовите слово, заум у футуристів) Акустичний аспект поетичного мовлення з його тембром, темпом звучання, силою та висотою звука доповнюється інтонаційно-голосовим, що позначається на синтаксисі висловлення, спонукаючи до порушення його нормативів Будучи розділом фонетики, Ф водночас фіксує відхилення від фонетичних мовних еталонів, які мають естетичну вартість

Фбновий запис (грец *rhōne* звук, голос) — запис для радіо-, телепередачі різних звуків та шумів, музичних та ін супроводів на місці подій

Фонограмархів (грец *rhōne* звук, голос, *gramma* риска, літера, лат *archivum* адміністративна установа) — місце збереження й наукового опрацювання фольклорних творів, записаних на диктофон, магнітну стрічку, платівку тощо

Фонологія (грец *rhōne* звук і *logos* слово, вчення) — розділ мовознавства, який вивчає звуки з погляду їх функціонування в мові Термін запроваджений на початку ХХ ст Основи Ф закладені у працях І Бодуена де Куртене, М Крушевського, і теорію обґрунтували М Трубецької, Л Щерба В українській лінгвістиці проблему Ф досліджували О Синявський, Є Тимченко, Олена Курило, М Жовтобрюх Обираючи за основну одиницю наукових студій фонему, вони не ототожнювали її зі звуком, а розглядали в аспекті узагальненої множинності звуків, категорії мови як суцільного, а не тільки мовленнєвого, явища Ф розмежовується на загальну (закопи функціонування фонем у багатьох мовах), описову (специфіка фонем у конкретній мові чи діалекті) та історичну (еволюція фонем) Кількість фонем української мови визнається на підставі одномірних релевантних фонологічних протиставлень, коли їх компоненти (переважно однієї частини мови) вживаються в початкових або граматичних формах і відрізняються між собою лише одним звуком *лак* — *лук*, *бик* — *тик*, *лан* — *лань*, *мити* — *пити*, *книга* — *крига* Такі фонологічні опозиції зумовлюють римування в поезії, а просодичні засоби є джерелом ритмомелодики віршового тексту, поширюючись також у прозі і драматургії Поняття «Ф» використовує постмодернізм, вказуючи на неприйнятну для нього лінгвістичну традицію референції, що базувалася на вокально-голосовій своєрідності мови, на поєднанні звука зі значенням, на пріоритетах суб'єкта мовлення На цій підставі позатекстове трансцендентальне, артикульоване означуване визнавалося об'єктивною дійсністю, проте мало поступитися перед письмом, особливо перед книгодрукуванням, хоча графічний знак ще довго сприймався як заміник вокального На думку Ж Дерріді, така фоноцентрична культура впродовж віків залишалася незмінно метафізичною, онтологічною, теологічною, телеологічною, патріархальною Постмо-

дерністська відмова від референції унеможливила метафізичний стиль мислення, що підлягають деконструкції, позбавляє сенсу Ф, переносячи акценти з читання на письмо, за яким вбачають не автора, а скриптора — позапсихологічного, знеособленого носія мови, Як вважав Р Барт, «голос відривається від свого джерела, для автора наступає смерть, і власне тут починається письмо» Головна увага зосереджена не на мовленні, а на тексті, що має вигляд об'єктивно-безликого простору семантичних трансформацій, видається спонтанною процесуальністю Він, на думку постмодерністів, зокрема П де Мана, вже не «виробляється» автором, а існує як іманентна, незалежна від будь-яких особистих проєкцій та аплікацій процесуальність самоорганізаційної мови, що має свою «правду» Отже, сучасна «цивілізація письма» унеможливила семантичні опозиції голосу та погляду, мовлення і тексту, позбавляє аксіологічних функцій саму Ф

Фономімізис (грец *rhōne* звук, голос і *mimesis* наслідування) — умовне відтворення звуків птахів, тварин, грому, вітру тощо

Фонопоезія (грец *rhōne* звук, голос і *poiesis* творю) — досягнення сподіваного звукового ефекту на підставі майстерного комбінування звуків та слів, що не зумовлене технікою звуконаслідування Завдяки Ф суголосся витворюється за допомогою тонко відібраних фонем, власне алтерацій та асонансів Наприклад, поетичний вислів П Тичини «Там тополи у полі на волі» завдяки голосним о та і, приголосним т, п, л витворюють враження широкого простору

Фоностилістика (грец *rhōne* звук, голос і *stylistique*) — розділ стилістики, що вивчає експресивні властивості звуків, евфонії, поетичний звукопис, ритміку вірша, римотворення тощо Крім з'ясування специфіки фонематичного складу та ритмічних засобів мовлення, вона також висвітлює його інтонаційні можливості, естетичну та емоційну функцію звуків Проблема Ф порушувалася у низці наукових праць І Чередниченка («Нариси з загальної стилістики сучасної української мови», 1962), В Шиприкевича («Питання фоностилістики», 1973), І Качуровського («Фоніка», 1984) та ін

Фонотека (грец *rhōne* звук, голос і *thēkē* сховище) — сховище зареєстрованих у певній послідовності фонограм — звукових записів на плівці (диск, дискета, магнітна стрічка тощо), які використовуються у радіо-, телепередачах

Форґешіте (нім *Vorgeschichte* переддія) — зв'язна інформація про події, що сталися на початку основної дії, власне наративної історії, до зав'язки, інколи збігається з експозицією, але відрізняється фабульною віддаленістю від композиції, тяжюючи до стислості якривого викладу Прийом застосовується у будь-якій частині твору, може формулюватися як від імені автора, так і від імені наратора, набувати вигляду вставної оповіді Найчастіше Ф трапляється у новелах, хоч притаманна й іншим жанрам Термін запровадили представники формальної школи у 20-ті ХХ ст на противагу нахтґешіте (післяісторії)

Фбрзац (нім *Vorsatz*) — подвійний аркуш паперу, яким книжковий блок поєднано з палітуркою

Форма (лат *forma* зовнішність, устрій) і **зміст** — зовнішній вигляд, структурна організація художнього твору В Гумбольдт ввів поняття «Ф»

при інтерпретації багатства мови у контексті аристотелівського вчення про чотири принципи становлення буття — матеріальне, ідеальне, або ейдетичне, формальне, каузальне, доцільне Звідси походить гумбольдтівська формула «мова є форма і нічого, крім форми» Його поняття «оформлена матерія» відповідне пізнаюмо терміну «сформований матеріал» О Потебні Див **Єдність змісту і форми.**

Форма побутування письменства — існування художньої літератури як мистецтва у вигляді тексту, призначеного для читання, та як важливого складника синтетичних мистецтв, що стосується передусім драматичних творів, кіноповістей тощо Трапляються також спорадичні випадки синтезування поезії, що може декламуватися або бути покладеною на музику Часто прозові твори інсценізують чи екранізують

Формалізм (франц *formalisme*, від лат *formalis* складений за формою) — характерна ознака авангардизму і почати постмодернізму у мистецтві початку ХХ ст, поняття для характеристики дадаїзму, конструктивізму, кубізму, футуризму, абстракціонізму та ін течій, що об'єднували митців, котрі надавали особливі уваги формі художнього твору Ф мав прихильників у більшості країн Європи і Америки в усіх різновидах мистецтва, а отже, і в художній літературі, коли на перший план виводилося самоцінне зображення предметного світу, використання принципів кларизму (акмеїзм), можливостей самовитого слова (футуризм) або потоку свідомості («новий роман») тощо Філософською підставою Ф було вчення І Канта про незацікавленість інтересу естетичного сприйняття і судження Поширенню Ф сприяло засилля миметичного письма, прагматизму, яке, у свою чергу, зумовлювало прагнення багатьох митців обстоювати чистоту мистецтва, його незалежність від політики, моралі, релігії тощо, хоча деякі з них, наприклад футуристи, не приховували своєї заангажованості ідеологією Прихильники Ф об'єднувалися у спллки (наприклад, ОПОЯЗ), видавали журнали (польський «Formisci»), публікували маніфести («Панфутуризм» М Семенка, «Маніфест Magineti і панфутуризм» Г Шкурупія — обидва в журналі «Семафор у майбутне») З другої половини 20-х ХХ ст упродовж десятиліть будь-який експеримент щодо форми художніх творів у СРСР догматично трактувався як прояв Ф, переслідуючись, оцінювався з політичних, а не з естетичних позицій В Україні були репресовані схильні до художнього експерименту поети М Семенко, Г Шкурупія, В Полщук тощо, інші під тиском «політики партії» перейшли до «соцреалізму» Увагу до форми твору виявили деякі шстдесятники, і лише у другій половині 80-х поновився рух неоавангардизму з експериментуванням у просторі формотворення Однак такі тенденції не були новими в історії світового письменства, вони характерні для творчої практики поетів александрійської школи, представників другої софістики, преціозної літератури ХVІІ ст, рококо тощо

Формалізований (лат *formalis* складений за формою) — той, що використовує переважно форму **Формальна седиментація** (лат *formalis* складений за формою) — збереження у нових жанрових утвореннях слідів попередніх жанрових форм В основу цього процесу покладено соціосимволічний

комунікат, відповідну даній формі й невід'ємну від неї ідеологію, що постійно в ній зберігається, виконує роль і функціонального компонента Поняття Ф Джеймсона («Політичне несвідоме», 1981) Своє міркування дослідник підтверджував прикладами з музики, простеживши еволюцію народного танцю до менуету й романтичних композицій Текст постає синтезом структурно суперечливих, гетерогенних складників, виражається у термінах інтертекстуальності, як-от топоси жанрової поведінки персонажів Ф Джеймсон убачав у новелі «Із життя одного баглая» Й фон Айхендорфа приклад «негативної» інтертекстуальності, коли текст, вмонтований у давню традицію комедії помилок із двійниками, трагестіями, ритуальними викриттям тощо, можна прочитати як віртуальну транскрипцію театральної вистави з двома сюжетними лініями, де діють персонажі привілейованих та упосліджених соціальних прошарків, притаманні класичним творам

Формальна школа (лат *formalis* і грец *scholē* докляла, вчена бесіда) — див **Формальний метод.**

Формальний метод (лат *formalis* і грец *methodos* шлях дослідження, спосіб пізнання) — вивчення художньої літератури, зокрема аналіз літературно-художніх творів, спрямований передусім на дослідження їх форми як категорії, що визначає специфіку письменства, його іманентну сутність Ф м виник на межі ХІХ—ХХ ст як реакція на засилля соціологічного позитивізму, на обмеженість і недоліки психологічної і культурно-історичної шкіл у літературознавстві, орієнтувався на міркування І Канта про незацікавленість інтересу у мистецтві, переглядав канонічну формулу єдності змісту і форми, що не підлягала продуктивному творчому розв'язанню Справжня художня дійсність, на переконання німецького вченого К Фідлера, має відображати буянню барв, співвідношення світла і тіні поза категорією змістовності Основи Ф м були закладені у західноєвропейському мистецтвознавстві (Г Вельфлін), музикознавстві (Е Ганслік), мовознавстві (Б де Куртене, Ф де Соссюр) У літературознавстві Ф м застосували Ф Брюнетьєр, О Вальцель, Ф Дібелус, Л Шпттєр, які надавали пріоритету формотворенню, засвідченому добою Ренесансу (кларизм, ясні лінії, замкнута форма) та бароко (мальовничість, глибинна побудова композиції, відкрита форма, затемнення ясності), шукали «вищу математику форми» у лінгвістичному плані, встановлювали типологію романних форм (роман пригод, роман характерів), прояснювали стилістичні смаки того чи того автора тощо Важливим для структурування Ф м було видання «Естетика як наука про вираження та загальна лінгвістика» (1902) Б Кроче, де наголошувалося на неприпустимості ототожнення «вимог мистецтва» з «вимогами історії» Ці положення використовували представники американської нової критики (А Річардс, Д Р Ренсом, А Тейт, К Брукс), які на основі психоаналізу розробляли психологічні аспекти вивчення художнього тексту, його емотивну функцію та «способи існування» структури ритміка, метрика, фоніка у поезії, кут зору, організація часопростору, побудова сцен у прозі Представники «нової критики», усунюючись від історико-літературного та біографічного методів, прагнули досягти адекватного розуміння тексту, наполягали на застосуванні при-

йому пильного прочитання Методика інтерпретації (В Кайзер, Е Штайгер) набула особливої актуальності у 40—50-ті ХХ ст., зумовлена потребою виявлення внутрішньої, передусім композиційно-стилістичної структури художнього твору Одним із центрів формування принципів Ф м стала російська формальна школа, яку репрезентували ОПОЯЗ, Московський лінгвістичний гурток До найвідоміших формалістів належать В Шкловський, В Жирмунський, Б Томашевський, Ю Тинянов, Б Ейхенбаум, Р Якобсон, В Пропп, Л Якубинський, В Виноградов, С Бернштейн, Г Винокур та ін Вони спіраліся на нові віяння авангардизму, філософський формалізм Г Шпета, провокативне знецінювання гносеологічної традиції, наслідком якої стало увялення про нездатність філософської естетики та усталеної історії її теорії літератури адекватно розкрити сутність художнього твору Представники формальної школи прагнули подолати дуалізм змісту і форми, інтуїтивізм у науці про літературу, яким вони протиставляли статистичні методи вивчення поетичної мови, композиції, стилю, досліджували прийоми художнього зображення, їх функції у структурі твору Базові положення Ф м сформулював В Шкловський («Воскресіння слова», 1914), обґрунтовуючи ідею одивнення, яка відповідала настанові кубофутуристів на самовите слово Захищаючись від критики РАППу, формальна школа розширила тезу нетотожності поетичної мови практичної, ступивши на шлях деконструкції, враховуючи зв'язок твору і контексту епохи, який була властива обвальна дегуманізація Новаторськими виявилися наукові праці В Шкловського про сюжетоскладання, Р Якобсона — про поетичну фонологію, семантику та стилістику, В Жирмунського — про риму, метрику, композицію вірша, Б Ейхенбаума — про поетичний синтаксис та інтонацію тощо Такі перспективні дослідження були припинені радянським режимом, оголошені наслідком ідеалізму в питаннях мистецтва, але продовжилися у межах Празького лінгвістичного гуртка, сприяли формуванню структуралізму, заснованої Г Башлярюм французької «нової критики», позначилися на сучасному постструктуралізмі Висловлено ще в 1925 припущення Б Томашевського про «смерть» Ф м спростовується історією літературознавчих студій цей метод застосовували Е Ауербах («Мімесис», 1946), який обґрунтував значні можливості текстурального аналізу при осягненні ідейного змісту художніх творів, М Бахтін при вивченні естетики словесної творчості, особливо представники функціонального структуралізму Тартуської наукової школи (Ю Лотман та ін), а також М Гей, М Гіршман та ін Основи Ф м українського літературознавства були закладені у філологічній школі В Перетца, що формувалися на семінарських заняттях, спіраліся на вчення О Потебні, апробувалися переважно на теренах медієвістики Акцентуючи увагу на потребі аналізу художньої форми конкретного тексту, вчений лишався у межах традиційного літературознавства, концепції культурно-історичної школи П Филипович, М Драй-Хмара, О Бургардт намагалися подолати обмежені позиції В Перетца, орієнтувалися на дослідження сучасної літератури, виявляли зацікавлення її формальним аспектом Тенденції Ф м були притаманні науковим студіям М Зерова, Ю Меженка, І Айзен-

штока, Б Якубського, В Державина, В Петрова, які, за словами Л Білецького, обстоювали «формально-поетичальну теорію в критиці» З приводу неї в періоді 1925—1926, зокрема на сторінках журналу «Червоний шлях», спалахнула полеміка, висловлювався осуд вульгарною критикою Тому П Филипович (стаття «Українське літературознавство за 10 років революції», 1927) мусив визнати, що формалізм в українському літературознавстві не поширився Спроба Михайлини Коцюбинської застосувати деякі прийоми Ф м до вивчення літератури була піддана критиці, і тільки на межі 80—90-х ХХ ст відновилася увага до цих проблем Натомість до можливостей Ф м у Західній Україні та еміграції зверталися М Рудницький, Є Маланюк, Б-І Антонич М Гнатишак (1944) та М Чижевський (1956) поклали її в основу осмислення історії української літератури, І Білецький — літературно-наукової критики, І Качуровський — поезики

Формально-соціологічний метод (лат *forma* зовнішність, *ustrii*, *societas* суспільство, грец *logos* слово, *вчення*, *methodos* шлях дослідження, *спосіб пізнання*) — поєднання формального методу з вульгарно-соціологічним, здійснене «напостівцем» Б Арватовим (т зв «форсоцієство»)

Формат книги (франц *format*, від лат *forma* вигляд, зовнішність) — розмір книги за довжиною та шириною Залежно від того, скільки разів згорнуто паперовий аркуш при стандартних розмірах (у сантиметрах) 60х90, 70х108, 84х108, розрізняють формати ін-фолю (аркуш згорнено удвоє), ін-кварто (учетверо), ін-октаво (увосьмеро), доу-децима (удесятеро) тощо Поняття «Ф к» стосується також ширини набірної колонки або довжини повного рядка друкованого видання, обраховується квадратами, тобто одиницями лінійних мір вимірювання у друкарській справі

Формозміст — див **Єдність змісту і форми**.
Формула (лат *formula* образ, вид) — стилічний стереотипований топос фольклорної поезики, словесна конструкція з притаманною їй ознакою самостійного судження, ритмічною впорядкованістю, композиційною симетричністю, що закріплюються специфікою функціонування, збереження, передавання уснопоетичних текстів Зазвичай, крім естетичної функції, Ф виконує також мнемонічну та практичну (наприклад, магичне заклинання) Вона має значення жанрового маркера, художнього знака, за яким упізнають перебіг нративу, поведінку персонажа чи образне втілення певної ідеї Так, ритмічний речитатив зачину готує реципієнта до сприйняття думи чи історичної пісні Часто поряд із зачином (ініціальна Ф) вживається медіальна Ф як один з важливих складників композиційної структури епічних жанрів фольклору, полістаціальність якої має етногенетичне підґрунтя, на якому сформувалися розмаїті мотиви, фабули, сюжети, образи Вона виявляє вузлові моменти сюжетних ліній, визначає особливості персонажа, його спосіб спілкування з докльям Атрибутивні топоси вказують на появу нових об'єктів у фольклорному просторі, зустріч героїв з ними, засвідчують розгортання хронотопу чи перехідних станів Найуспішнішою видається Ф казок, яку М Паррі тлумачив як групу слів, «постійно використовуваних за одних і тих самих метричних умов для вираження даної

істотної ідеї» Вона має вигляд загального місця (*loci communes*), що складається з блоків словесних стереотипів Найуживанша Φ у чарівних казках, вона є характерним вираженням стилістичної обрядовості, канону, глибинних смислових зв'язків та багатоплановості, певною принадою, яка залучає реципієнта до співпереживання дивовижних подій Водночас особливого семантичного значення надається фінальним клішованим словосполученням, що мають повернути слухача з фантастичного світу до реального Часто вживаються Φ неможливого, що поширені також у замовляннях, приказках, піснях і т. д., наприклад «*Візьми, матю, пистку жменю, / Посій його на каменю / Коли отой писк зійде, / Тоді твій син з війська прийде*» Незрідка трапляються Φ побажання, передусім у заклинаннях, замовляннях, молитвах, застосовувані для забезпечення благополуччя Φ можуть виражатися в одному жанрі або в їх поєднанні (кліше казки та балади) Поняття також застосовується у вигляді певного стилісного означення

«Формульна» література (*лат. formula образ, вид, litterature буква письмо, освіта, наука*) — поняття американського дослідника Дж Кавелті, що вказує на масову літературу (мелодрама, вестерн, трилер, детектив), позбавлену, на його думку, ознак егалітарності « Φ » л, хоч і перейнята стереотипами, втілює глибокий сенс, виражаючи ескапістні настрої андеграунду, уникнення нудної буденності завдяки реалізації розважальних настанов, авантюрих, пригодницьких мотивів, первинних інтенцій, зрозумілих пересічному читачеві « Φ » л спонукає до висновку, що справедливість залежить від волі індивіда, а не від закону, компенсує «обмеженість елітарного письменства» У своїй теорії Дж Кавелті поміняв місцями складники традиційної опозиції «верх — низ»

Формульність (*лат. formula образ, вид*) — специфіка поетичної стилістики фольклорних жанрів, яка полягає у застосуванні формул, поширених під час десакралізації міфу, набутті породженого ним фольклору естетизованих характеристик при збереженні ритуально-магічних міфологем Якщо у ліричній пісні першорядну роль відіграє мелодія, то в історичній пісні, думах, баладах, особливо в різножанрових прозових народних нарративах переважають формули

«Фосфорісти» (*швед. phosphoristen*) — літературна група шведських романтиків (В Φ Пальм-блад, Л Хаммаршельд, С Φ Дальгрєн), очолена П Д А Аттербутом, об'єднана у спілку «Побратими музи» 1807 (Упсала), відома під іншою, піншою назвою «Спілка Аврори» « Φ » перебували під впливом німецького романтизму, передусім теорії Φ Шеллінга, приділяли увагу світу фантази, містики, народним повір'ям, але уникали ідеалізації середньовіччя та настанов індивідуалізму, часто переосмислювали античні й ренесансні мотиви, сприяли оновленню шведського віршування Вони видавали антиакадемічний журнал «Поліфем» (1810—24) Згодом П Д А Аттербутом друкував свій часопис «Фосфорос», від якого походить перша назва групи

Фотогазета (*грец. phōs, phōtos світло і ital. gazetta назва дрібної монети*) — різновид стіннівки, ілюстроване видання газетного типу, змонтоване зі світлин або віддруковане поліграфічним чи комп'ютерним способом Близька до неї фотобагатотиражка, що існує у кількох примірниках

Фотографізм (*грец. phōs, phōtos світло і graphō пишу, креслю*) — крайній вияв натуралізму, прагнення досягти повної ілюзійності зображення при скрупульозному безпристрасному описуванні фактів

Фотожурналістика (*грец. phōs, phōtos світло і франц. journaliste газетний працівник*) — галузь журналістики, яка поширює візуальну інформацію за допомогою світлин, котрі відображають злободенні події До її жанрів належать фотонарис, фотозамітка, фоторепортаж, фотохроніка, фотофейлетон тощо Часто наближається до фотомистецтва, що виходить за межі ілюстрації

Фотокопія (*грец. phōs, phōtos світло і лат. copia велика кількість*) — фоторепродукція друкованого чи рукописного тексту, певних зображень

Фотокореспондент (*грец. phōs, phōtos світло і correspondeo відповідаю, інформую*) — штатний або позаштатний працівник редакції, який забезпечує видання фотолілюстративним матеріалом

Фотомистецтво (*грец. phōs, phōtos світло*) — різновид художньої творчості, що використовує виразально-зображальні властивості світлин Викоремлюють Φ художні, документальні та вжиткове Φ має свої жанри на зразок фотоетюду, фотоакварелі тощо

Фотомонтаж (*грец. phōs, phōtos світло і франц. montage, букв. підійом*) — добір окремих світлин, їх упорядкування у композиційно завершений твір Використовується при оформленні реклами, фотосаржів тощо, а також для ілюстрації художньої літератури

Фотореалізм (*грец. phōs, phōtos світло, лат. realis суттєвий, дійсний*) — див. **Гіперреалізм**.

Фототіпія (*грец. phōs, phōtos світло і typos відбиток, зразок*) — світлодрук, одна з фотохімічних технік, яка використовується для ілюстрування наукових видань Винайдена у другій половині XIX ст Так, за допомогою Φ тиражувалися рукописна спадщина і прижиттєві видання Т Шевченка Перше таке видання «Кобзаря» 1848 з'явилося накладом Наукового товариства імені Тараса Шевченка (1914), згодом читачі отримали аналогічні книги (1961, 1962, 1974) Так само способом Φ було перевидано «Новые стихотворения Пушкина и Шевченки» (1937), а також «Малу книжку» (1963), «Велику книжку» (1966), альбом «Три літа» (1966), «Щоденник Автобіографія» (1974) Т Шевченка

Фрагмент (*франц. fragment, від лат. fragmentum уламок, шматок*) — неповний, частково збережений твір (пам'ятки писемності, наприклад «Пісня про Гільденбранта», 800), не завершений автором («Марко проклятий» О Стороженка) або задуманий ним як уривок, що було характерно для періоду преромантизму Увага до мотиву руйнування зумовила формування відповідного жанру англійська поетка Енн Фінч (графиня Вінчслл) назвала низку своїх віршів «Фрагменти» Φ як назву жанру використовували енські романтики (роман «Люцінда», «Критичні фрагменти» Φ Шлегеля, «Квітковий пілок» Новалиса), С Т Колрідж («Кубла або Видіння уві сні», 1798), Дж Г Байрон («Гяур», 1813), Б Корнуолл («Драматичні фрагменти», 1821—32), О Пушкін («Дюнея», «Домовина юнака» тощо) Цю традицію поглибили модерністи проза Р М Рільке, «Людина без властивостей» Р Музля, романи Φ Кафки, «Блдий вогонь» В Набокова тощо Φ цікавляться постмодерністи, пе-

рейнати ідеєю децентрації світу В українській літературі до Ф зверталися Наталя Кобринська, Дніпрова Чайка, О Плющ, Христя Алчевська, М Хвильовий, Ю Косач та ін Нині цей досвід переосмислюють Ю Андрухович («Перверсія»), Ю Іздрик («Воцек»), С Процюк, І Ципердук У поетичному доробку І Римарука віднаходиться таке жанрове утворення, як «Фрагменти кивського снігопаду», що складається з двох симультанних дискурсів

Фрагментаризм (франц *fragmentarisme*, від лат *fragmentum* уламок, шматок) — стильова тенденція в італійській поезії 20-х ХХ ст, яка вважалася різновидом імпресіонізму, твори представників якої характеризувались нагромадженням елементів, композиційним безладом

Фраза (грец *phrasis* спосіб вираження, мовний зворот) — відтінок семантично та інтонаційно завершеного вислову, інколи вживається у значенні речення, але може охоплювати і цілий період Термін «Ф» застосовується, коли йдеться про топос В американській школі структуралізму Ф позначала безпосередній складник або один із двох компонентів синтаксичної конструкції, кожен із яких зумовлений попереднім Ф розмежовувалася на номінальну та вербальну

Фразеологізм (грец *phrasis* мовний зворот і логос слово, вчення) — лексично неподільне, стійке у своєму складі, цілісне за значенням сполучення слів, що відтворюється у мові Значення Ф не утворене значеннями його складників Використання Ф як знаків вторинної номінації зумовлює експресивність мовлення У літературній практиці Ф розширюють можливості художнього мовлення, але зумовлюють труднощі при перекладі твору іншою мовою За ступенем семантичного поєднання слів виокремлюють фразеологічні сполучення, створені зв'язаними значеннями слів (*лебедина пісня*, *розбиті кайдани*), фразеологічні єдності, в яких зміст опосередковано вмотивований значенням компонентів (*задерти носа*), та фразеологічні зрощення, або ідиоми, в яких значення формально не вмотивовані значенням їх складників (*дати гарбуза*, *співати лаярля*) Письменники вдаються до варювання Ф шляхом введення до їх складу різних компонентів, контамінації, штучного поновлення первісного значення, розхитування їх «непорушної» єдності «*Дві сороки блябок на телеантені, / Про цікаву передачу точат теревени*» (А Качан) Ф є об'єктом вивчення фразеології

Фразеологія (грец *phrasis* мовний зворот і логос слово, вчення) — сукупність стійких, притаманних даній мові фразеологізмів, які від вільних словосполучень відрізняються регулярною відновлюваністю, поєднанням значень їх складників, експресивністю До Ф належать як образні (*ни риба ни м'ясо*), так і безобразні (*ни те ни се*) звороти Інколи до Ф відносять афоризми, крилаті слова, літературні цитати, паремії, топоси, які вживаються для визначення лексичних засобів певної соціальної, професійної групи або стильової тенденції Ф називають також розділ мовознавства, який досліджує стійкі словосполучення, їх межі та склад, варіативність і сталість, синонімію, полісемію, омонімію, походження, здійснює порівняльний та зіставний аналіз, висвітлює їх використання у побуті та в художній літературі Проблемою

фразеотворення, етимології, походження окремих фразеологізмів займаються Ф Медведєв, В Мокієнко, Л Скрипник, О Ткаченко, В Ужченко, становлення фразеологічного фонду мови загалом та на окремих історичних етапах її розвитку є предметом наукового зацікавлення О Юрченка, М Коломійця, дослідження діалектичної фраземіки здійснюють С Бевзенко, Й Дзензєльський Окремою дисципліною вважається фразеографія, тобто теорія та практика впорядкування фразеологічних різнотипних словників

Фразебнім (грец *phrasis* мовний зворот і опута ім'я) — різновид псевдоніма у вигляді фрази, якою підписано твір, наприклад *Кандидат на патріота*, що застосував О Маковей до публіцистичної статті «Они і ви»

Фразовік (грец *phrasis* мовний зворот) — термін О Квятковського на означення дисметричного вірша з вільним членуванням поетичного мовлення на віршові рядки, де інтонаційні межі, фіксовані прикінцевою конструктивною паузою, вважаються підставою такого поділу Як римований, так і неримований Ф відрізняється від прози подібністю до версів, інтонаційно-синтаксичною будовою, притаманною поезії

Фрактура (лат *fractura* злам) — один із трьох різновидів готичного шрифту, запроваджений у XVI ст, характеризується загостреними закінченнями та ламаними обрисами букв

Франкфуртська школа (нім *Frankfurter Schule*) — умовна назва антицивілізаційного, анти-сциєнтичного, ліворадикального науково-філософського напрямку, заснованого в 1923, сформованого на початку 30-х ХХ ст групою соціологів, психологів при Франкфуртському інституті соціальних досліджень (М Горкгаймер, Т В Адорно, Е Фромм, Г Маркузе, Ф Нойман, Ю Габерманс, Ф Поллок, Л Левенталь, А Шмідт, П Бюргер) Представники Ф ш об'єднувалися при виданні «Журнал соціальних досліджень», використовували засади «філософії життя», спиралі на вчення А Шопенгауера, Ф Ніцше, А Бергсона, В Дільтея, Г Зиммеля, особливо на соціологію М Вебера та психоаналіз З Фрейда Прихід у Німеччині фашистів до влади (1933) зумовив еміграцію низки дослідників до США, робота Ф ш поновилася в 1951, пов'язувалася із тенденціями «нових лівих» (60-ті), поступово послаблювалася у наступному десятилітті В її основу покладена праця «Традиційна і критична теорія» (1937) М Горкгаймера, де обстоюється давня ідея «людина — міра речей», що відображає несприйняття цивілізаційного доквілля, потребу його нагальної заміни Таку «гармонізаційну інтенцію» франкфуртці реалізували в «незатишному, тривожному, кострубатому мистецтві, що могло б, на їх думку, протистояти озорожному «буржуа» Йдеться про авангардизм, схильний до деструкції та епатації усталених смаків, до заперечення наявної світобудови Відповідним прикладом, на який посилався, наприклад, Т В Адорно («Нотатки про літературу», 1966—69, «Естетична теорія», 1970), обиралася драма абсурду С Беккета Дослідник наголошував на парадоксальній природі мистецтва, зокрема авангардизму, який гине, щоб відродитися Натомість Г Маркузе, виходячи із своїх засновків «тілесності» та «біопсихічності», вважав таку властивість мистецтва маловірогідною, вбачав його злиття з доквіллям Найбільше уваги проблемам літератури надавав П. Бюргер («Тео-

рія авангарду», 1974; «Повідомлення — сприймання — функція», 1979; «До критики ідеалістичної естетики», 1983; «Проза модернізму», 1988), який намагався притлумити ортодоксальний ригоризм колег, прагнув створити «критичну» літературознавчу теорію, яка впливала б на громадську свідомість, визнавав відносність настанов заперечення у сучасному мистецтві. Водночас виразною залишалася спроба франкфуртців з'ясувати, чому і як саме цінності Просвітництва еволюціонували до жаків фашизму. Вони не втрачали надію на віднаходження раціонально побудованого світу, про що свідчила двотомна «Історія комунікативної діяльності» (1966) Ю. Габерманса.

Францисканізм — тенденція у письменстві першої чверті ХХ ст., що орієнтувалася на оновлення євангельських мотивів та цнот, обстоюваних Св. Франциском Ассізьким. З'явилася як реакція на символізм, протиставляла його витонченим формам програмні настанови простоти, природної релігійної людини, що проголошувалася морально-естетичним ідеалом. У поезії запроваджувалося побутове мовлення, стилізувалися гімни, канти тощо. Ф. позначився на німецькому експресіонізмі, на творчості деяких представників «Молодої Польщі» (Л. Стафф, Я. Каспрович), «Молодої Музи» (П. Карманський).

Французька академія — науковий заклад для вивчення мови та літератури, формування відповідних нормативів, створений за ініціативою кардинала А. Ж. Рішельє (1635). Спочатку Ф. а. здійснювала контроль над розвитком класицизму, підтримуючи одних письменників і засуджуючи інших (несприйняття трагедії «Сід» П. Корнеля), але вже у ХVІІІ ст. втратила свій авторитет, перетворилася на почесну установу, вважалася кодифікатором усталених мовних та літературних стандартів. Ф. а., яку анулював у 1793 Конвент, було поновлено в 1803. До її складу входило багато французьких письменників, але у такому праві було відмовлено О. де Бальзаку, Г. Флоберу, Е. Золя, Р. Ролану. Нині вона здійснює упорядкування словників, присудження премій книгам переважно традиціоналістського типу. За зразком Ф. а. постала Російська академія (1783). Києво-Могилянська академія відрізнялася від таких утворень. Її традицію було поновлено заснуванням ВУАН, яка невдовзі, набувши статусу Академії УРСР, виконуючи замовлення компартії, почала контролювати наукову діяльність, як свого часу Ф. а. Нині Національна академія наук України поступово повертається до здійснення суто наукових досліджень.

Французька балада — тверда строфічна форма, яка складається з низки (найчастіше трьох) восьмирядкових строф і завершується катреном з трьома римами за схемою *ababbcdc ababbcbc ababbcbc bcbsc*. В останній строфі часто формулювалося звертання до «принца». Приклад такої форми із «Великого тестаменту» Ф. Війона — його «Балада про дам минувшини» у перекладі Л. Первомайського:

Скажіть, де ті, що світ до сліз
Проймали вродою ще вчора, —
Архіпада і Таїс,
І римлянка, красуня Флора?
Де Ехо, німба винозора,
Якої голос переміг
Своєю тугою простори?
А де скажіть торішний сніг?

Де Елоїза, переріс
Чий розум невимовне горе.
Через яку знуцання зніс
П'єр Абеляр від лядомора?
Де королева та сувора,
Що з Буриданом в Сену міх
Звеліла скинути, потвора?
А де скажіть, торішний сніг?

Де королеви Бланк каприз,
Сирени спів, краса прозора?
Де Берта, Амамбур, Аліс, —
Яка перемогла їх змора?
Де Жанна, щит наш і підпора,
Яку за вигаданий гріх
Спалила підлих бриттів свора?
А де, скажіть, торішний сніг?

Мій принце! Де всі ті в цю пору,
Кого згадати я не зміг?
Є відповідь в словах повтору:
А де, скажіть, торішний сніг?

До Ф. б. зверталися К. Маро, П. Верлен та ін.

Фрашка (полсь. *fraszka*, від італ. *frasca*) — різновид епіграми у польській поезії, коротенький жартівливий чи сатиричний твір з актуальною чи етичною проблематикою, інколи з ознаками філософствування, виповнений каламбурами, сентенціями. Інша назва — двоханка. Може мати від двох до двадцяти віршових рядків. Жанр започаткований із фігліків Ф. Берната, М. Рея; термін запроваджений Я. Кохановським (збірка «Фрашки», 1584), який спирався на уснопоетичну народну традицію. Ф. використували барокові поети В. Потоцький, А. Морштин, С. Ягодінський, романтики А. Міцкевич, Ю. Словацький, О. Фредро, К. Ц. Норвід, були поширені і в ХХ ст., наприклад у доробку К. І. Галчинського, С. Е. Леца, І. Штаудінгера («*Покірне телятко у кожній окрузі / До вовчої зграї звертається: «Друзі!»*») та ін. Приклад Ф., написаної Ю. Тувімом (переклад Д. Павличка):

Чи пурхнув дух у потойбічність,
Чи лиш землею тіло стало —
Мене чекає тільки вічність —
Як мало!

Фре́йм — мінімальна кількість ознак, що виражають різні аспекти довкілля, уможливають їх сприйняття та розуміння. Так, Ф. «роман» містить сукупність даних, що стосуються його частин, функцій тощо, притаманих іншим творам цього жанру. Цей прийом поширений у теорії комунікації, зумовлений потребою звести зв'язки та властивості до спрощеного рівня інформації, що підлягає невідкладному декодуванню. Зазвичай використовуються поняття «інваріанта» і його варіантів у змінюваній інформації під час становлення традиції. Лише ту частину повідомлення, що перетинається з іншим повідомленнями, слід вважати Ф., забезпеченим об'єктивністю (традиція). Все інше стосується суб'єктивного чинника (новаторство). Зокрема, композиція художнього твору пов'язана із сюжетом як мова — з інформацією, тому композиція забезпечує стрижневу структуру жанрової моделі, яку оформлює сюжет, стаючи пізнавальним знаком жанру, пов'язує його рецептивне розуміння. Ф. обмежує волю творчої індивідуальності, значно повніше розкриває свої можливості в анонімних фольклорних творах на зразок чарівної казки,

досліджуваної В. Проппом. Її сюжет зводиться до загального для всіх сюжетів рівня Ф., на підставі якого Р. Волков запропонував порівняльний аналіз сюжетоскладання. Ф. інколи вважаються відповідниками схем, планів, сценаріїв, топосів.

Френологія (грец. *phrēn*: розум, душа і logos: слово, вчення) — вчення про зв'язок між характером людини та будовою її черепа, запроваджене Ф. Галлем. Ф. досліджує локалізацію центрів у вигляді потовщень кори головного мозку («шишки здібностей»), що визначають нахили до поезії, музики, малярства тощо. Ці погляди були основою поширеної у XIX ст. психодіагностики.

Френбнім (грец. *phrēn*: розум, душа і *onyma*: ім'я) — різновид псевдоніма, що наголошує на характерних рисах індивіда. Так, Вал. Шевчук у власних творах називає себе *Самовидцем*.

Фреска (італ. *fresco*: свіжий) — малярський твір, виконаний водяними фарбами на свіжій штукатурці. У переносному значенні це поняття застосовується і в художній літературі.

Фривольні сцени (франц. *frivole*, від лат. *frivulus* — пустий, нікчемний і лат. *scaena*: майданчик для вистав) — легковажні, непристойні вчинки персонажів у літературному творі, описи таких епізодів пересипані натяками та двозначностями.

Фройдізм — див.: Психоаналіз.

Фронтір (англ. *frontier*: межа) — прикордонна територія між землями індіанців та територіями, колонізованими європейцями, що складалася у XVIII—XIX ст. на відстані ста кілометрів від Атлантичного океану. Ф. визначали культ сили, суворий побут, боротьба з індіанцями, авантюризм, відсутність законів. Такі умови пасіонарного життя сформували колоритний тип першопрохідця, піонера з його оптимізмом та вільнолюбством. Найповніше він окреслений у фольклорі (балادي, усні наративи, в яких застосовувався прийом місцевого колориту), постаючи спритним янкі, хвальком із нетрів, билим, загромоєним під негра, менестрелем, народним філософом. Прототипами персонажів таких оповідей були торговель хутром Джим Бріджер, якого зобразили легендарним героєм, лісоруби з Великих озер, як-от Поль Беньян, мисливці та будівники доріг на зразок Даниїла Буна, який став прообразом Натті Бумпо у пенталогії про Шкіряну Панчохоу Дж. Фенімора Купера. Іноді вони набували казкових ознак. Так, Деві Крокетт, знаючи закони механіки, допомагав переохоложеному сонцю піднятися над обрієм. Популярним був крутий-ський гумор з елементами гіперболи, гротеску, карикатури. Мотиви Ф. позначилися на творчості В. Ірвінга («Мандрівка у прерії», «Асторія»), Ф. Брет Гарта («Каліфорнійські оповідання»), Х. Міллера (поетичні збірки «Тихоокеанські вірші», «Пісні Сьєри», повість «Життя серед Модоків», п'єса «Даніта із Сьєри»), Е. Л. Мастерса («Антологія Спун-Рівер»), В. Вітмена (поема «Піонери, о піонери»), Марка Твена («Порожняком»), Віллі Кесер («О, піонери!», «Пісня жайворонка», «Моя Антонія», «Загибла лед»), С. Льюїса («Богошукач») та ін. Ф. зумовив появу нового жанру — вестерну.

Фронтіспіс (франц. *frontispice*, від лат. *frons*, *frontis*: чоло і *spicio*: дивлюсь) — малюнок, портрет автора на початку книги, поряд із титульною сторінкою.

Фроттола (італ. *frottola*: жарг, вигадка), або **Барцелетта**, — лаконічний жартівливий жанр італій-

ської поезії XIV—XV ст. у вигляді нісенітниц з бурлескним нанизуванням непов'язаних думок, словесна гра в алогізм, за якою приховувалися натяки на злободенність. Ф. складалася з шести-, восьмиверсових строф зі своєю схемою римування (cdcddea, cdcddeea) та римованим рефреном: abab, abab. Найвідоміші поети — Ф. Сакетті, А. Ванноццо, А. де Феррара, Ф. Петрарка.

Фрустрація (лат. *frustratio*: обман, марне сподівання) — емоційно-психічне напруження, що виникає під час конфліктних ситуацій, внаслідок серйозних реальних чи уявних перешкод на шляху до певної мети, загрози індивіду чи його престижу. Ф. реалізується у захисних реакціях: в агресії, спрямованій на подолання реальних перепон, на винуваття провокації, на себе; у переоцінці цінностей та бажань; у фіксації ригідних форм поведінки.

Фу — монологічний жанр китайської літератури, дескриптивний панегірик на кілька десятків віршових рядків з оказіональною римою, написаних нерівностоповим віршем із прозовими вставками, із застосуванням синтаксичних паралелізмів. Має урочисте стилістичне забарвлення. У Ф. прославлялися імператорів, можновладців, могутність Китаю. На відміну від юефу, Ф. представлений суто письмовим індивідуалізованим дискурсом. Розквіт жанру припадає на III ст. до н. е. — III ст. н. е.; видозмінюючись, Ф. залишався популярним за танської та сунської доби, зазнав ліризації, поетичне мовлення набуло медитативності, елементів дидактики.

Фунеральна література (лат. *funereus*, той, що стосується поховання, і *litteratura*: буквене письмо) — література, пов'язана з поховальним обрядом, з оплакуванням покійника, згадуванням його чеснот, поширена у вигляді некрологів, реквіємів. епітафій, плачів (треносів), неній, сирент тощо.

Функції комунікації (лат. *functio*: виконання, звершення і *communicatio*: зв'язок) — напрямки словесного спілкування. За К. Блером, існує три функції мови: репрезентативна, апелятивна та експресивна. Р. Якобсон виокремив їх шість: звернена до адресанта (емотивна), звернена до адресата (конативна), зосереджена на контексті чи референті (референційна), спрямована на контакт (фатична), акцентована на повідомленні (поетична) та звернена до коду (металінгвістична).

Функціоналізм (лат. *functionalis*: стосовний функції) — тенденція в етнографії та фольклористиці, який моделює різні теорії функціонування народної творчості, тобто міфотворчості, обрядового дійства, історії епосу та народної музики. Сформована у 20-ті ХХ ст. (Англія), поширений у США (30-ті—40-ві), антиетичний еволюціонізму та культурно-історичній школі. У Ф. виокремлюють такі напрямки: антропологічний (Б. Малиновський), структуральний (А. Р. Радкліф-Браун), синхронний (П. Богатирьов), етномузикознавчий (І. Міллер-Блаттау, Г. Мерсман). При цьому народна культура сприймається як система, кожний складник якої вважають компонентом її цілісності, а функції тих складників — «структурально пов'язаними між собою», як вважає П. Богатирьов, автор дослідження «Магічні дії, обряди та вірування Закарпаття» (1971). Водночас вони виявляють позафольклорні контакти, що позначаються не лише на уснопоетичних творах, а й на народній свідомості в її історичній перспективі. Тобто йдеться про

функцію, яка засвідчує багатоаспектну дію, повторюваність дій, відношень, фіксованих у варіативності фольклору та його внутрішніх і зовнішніх зв'язків

Функціональна нарративістика (*лат. functio* виконання, звершення) — напрям французького структуралізму, поширився в літературознавстві, ставши важливим його складником. Його представник А Ж Греймас, скоротивши запропоновану тридцять одну функцію казки В Проппа до двадцяти й застосувавши принцип бінарних опозицій, визначив три блоки функціональних пар — домовленість, комунікація та випробування. Крім того, він, використавши досвід К Леві-Строса, у статті «Опис значення та порівняльна міфологія» (1963), запропонував схему «глобальної кореляції» міфем, які пов'язувалися відношеннями між життям та смертю. В аналізованому тексті був виявлений семічний квадрат як вираження ахронічної парадигматичної структури та основа будь-якого нарративу, названий другою актантною моделлю А Ж Греймаса. Вона висвітлює систему функціонування глибинного смислу певного тексту. Запропонований ним проєкт фундаментальної семантики, відмінної від лінгвістичної, розбудовувався на теорії сенсу. Цей проєкт пов'язується з елементарною структурою значення, із розумінням аксіоматики, що тлумачиться як «логічний наслідок бінарної опозиції на зразок «біле — чорне». Між антитечними спостерігаються суперечливі відношення, коли кожен терм (термін) протиставлено іншому, на підставі чого здійснюється початкова артикуляція сенсу всередині семантичного поля. Сенс, будучи формальним поняттям, стає впорядкованим лише після його артикуляції, значення, які переносяться з «одного мовного рівня на інший, у сенс — завдяки цій можливості трансформування». Врешті-решт, розмежовані поняття структури та сенсу ототожнюються. Чітка ієрархія рівнів Ф н від її глибин до поверхні окреслена у статті «Взаємодія семіотичних спонувань» (1968). А Ж Греймаса глибинна (аспект парадигматичної, логічної організації), поверхова (аспект синтагматичних, процесуальних структур), група структур маніфестації, виражена через означники у певному мовному медіумі. Він у своїх наукових роботах «Елементи оповідної граматики» (1969), «Актанти, актори та фігури» (1973), «Проблема оповідної семіотики ціннісні об'єкти» (1973), «Мопассан семіотика тексту» (1976) доводив, що є п'ять-шість рівнів, назви яких часто відрізнялись у різних студіях дослідника. Так, в «Елементах оповідної граматики» йшлося про фундаментальну семантику, коли за допомогою семічного квадрата виявляють умови, за яких можна досягнути сенсу та початкової артикуляції сенсу всередині семантичного поля, та про фундаментальну граматику, відповідну логіко-семантичному рівню («Мопассан семіотика тексту»), що містить морфологію, формує «конституційну модель», втворює первинну, ще не залежну від будь-якого тексту систему цінностей. При цьому враховані особливості індивідуального та колективного універсуму, які використовує певний текст. У кожному з них на основі семічного квадрата постають чотири «дискретні, категоріальні терми». Індивідуальний універсум стосується життя, смерті, нежиття, не-смерті, колективний — природи, культури, не-природи, не-культури. У межах синтаксису фундамен-

тальної граматики спостерігаються перетворення статичних аксіологій у динамічні ідеології, тобто змісти Поверхневу граматику, що не має доконечної форми власне художнього твору, утворюють нарративний та синтаксичний рівні, граничний план дискурсивного рівня. Тут ще панує абстрактна логіка. Такий зріз структури оповіді зводиться до вступу, або, за А Ж Греймасом, до антропоморфного рівня. Найскладніший четвертий рівень інтеграції семантичних компонентів, що відповідає фігуративному рівню («Актанти, актори та фігури»), семантичному рівню («Проблема оповідної семіотики»), семантичному плану («Мопассан семіотика тексту»), вказує на перехід нарративних поверхневих структур у структури маніфестації, коли оповідні програми стають дискурсивними, актантні ролі переходять у тематичні, суголосні певним семам. Рівень маніфестації А Ж Греймас не розглядає. У цьому випадку тематичні ролі та семи трансформуються у фігури актора і дискурсивні конфігурації. Актантні моделі в аналізі текстів використовують Анжелка Шпармакер, Ф Джеймсон, Анна Юберсфельд, їх докладно тлумачить І Ільїн.

Функція дійових осіб (*нім. Funktionen* (Propps), *англ. narrative functions*, *франц. fonctions narratives*, *польс. funkcje fabularne*, *рос. функция действующих лиц*) — специфічні співвіднесення дії одного персонажа (актора, наратора), цілсного нарративу з іншими аналогічними діями. У такому значенні його застосував В Пропп («Морфологія казки», 1928) як непочленовану одиницю оповіді певний акт, що розглядається на рівні дії, мотивів, може мати різні ролі у різних оповідях або одну роль у відмінних нарративах. Тези Іван убив Петра і Дракон викарає царівну, однаково вказують на лиходійство. На думку В Проппа, Ф д о є основою структури царівної казки, їх кількість, за його підрахунками, сягає 32. Концепція дослідника стала основою сучасної наратології та структурного аналізу оповіді. Ю Тиньянов сукупність Ф д о визначив так: «Співвіднесення одного елемента літературного твору як системи з іншими, відтак — з усією системою, я називаю конструктивною функцією даного елемента, [] що співвідноситься відразу з одного боку, з низкою елементів інших творів систем, з другого боку, з іншими елементами даної системи (автофункція та синфункція)». Таке розуміння складників структури, передусім актантів, зумовило появу кількох нарративних теорій (Ж Женетт, Ц Тодоров, Юлія Кристева, К Бремон), зокрема функціональної нарративістики А Ж Греймаса. Ф д о сприймається як нарративна одиниця (мотив), метонімічно віднесена до інших одиниць у тій же каузальній послідовності чи акції, протиставлена, за Р Бартом, індексу, метафорично віднесеному до тих же одиниць, причетному до тематичних зв'язків. Дослідник розмежовував логічно вмотивовану кардинальну Ф д о та функцію-катализатор, що мала вигляд сателіта, вільного мотиву, випадкової події у фабулі.

Функція літературного твору (*нім. Funktionen des literarischen Werkes*, *англ. functions of literary work*, *франц. fonctions d'oeuvre litteraire*, *польс. funkcje dzieła literackiego*, *рос. функция литературного произведения*) — роль літературного твору в історії письменства, в його жанрово-стильових модифікаціях, у культурному та національному житті суспіль-

тва в межах одного періоду чи при переході від попереднього до наступного етапу, у певному угрупованні, у змаганні естетичних програм, виголошенні декларацій тощо Вона залежить від визначеної пізнавальної, виховної, гуманістичної, морально-етичної чи іманентно естетичної мети, неповторного зв'язку між твором та його рецепцією, однак трапляються типові випадки у перебігу літературного процесу, що є підставою для встановлення типології певних ознак

Функція мовлення (нім *Funktionen der Sprache*, англ *functions of language*, франц *fonctions du langage*, польсь *funkcje wyrowiedzi*, рос *функция речи*) — стала співвіднесеність мовлення з комунікативною ситуацією, обґрунтована К Бюлером («Теорія мовлення», 1934), який виявив наявний, вибірковий та подвійний типи мовних актів Р Якобсон («Поетика у світлі мовознавства», 1960) поглибив його міркування, з'ясувавши, як наявне мовлення стає вибірковим, повідомляє про певний предмет, закодує інформацію, формує знакову систему обох мовців, які досягають порозуміння Мовлення буває експресивним, імпресивним, естетичним, пізнавальним, метамовним, фактичним Попри відмінність між типами мовлення, один із них може бути домінуючим, зумовлювати ієрархію між ними у межах різних функціональних стилів

Фурка — частина сценічного обладнання на платформі, яка застосовується для пересування декорацій або аксесуарів Буває також діагональною відповідно до призначення декораційно-павільйонного обладнання

«Фуркало» — літературний альманах (Коломия, 1874), упорядкований І Левицьким Містив анонімні різножанрові фейлетони, вірші, оповідання, епіграми, жарти, наприклад «Битва», «Щільком правдива і дуже плачевна історія про двох закоханих», «Іван та Лейба» тощо

Фурбр (лат *furoр лють, шаленство*) — гучний публічний успіх певного художнього твору, вистави, кінострічки тощо Словосполучення «фурор поетичний» позначає платонічну та неоплатонічну теорію творчості, коли натхнення немовби зумовлене надприродними силами

Футуризм (лат *futurism майбутнє*) — радикальна стильова тенденція авангардизму початку ХХ ст Виникла в Італії в 1909 як альтернатива кубізму, мала прихильників в Іспанії, Польщі, Росії, Україні тощо Ф протиставився класиці шляхом неприйняття вічних цінностей, акцентував на «грубих» речах, екстраполював сучасне в майбутнє, позбавлене «вантажу» будь-яких традицій, нібито зайвих при розбудові ні на що не схожої культури за останнім словом науки і техніки Представники Ф обстоювали процес деестетизації та дегуманізації мистецтва, у творчості поєднували принципи позитивізму й інтуїтивізму Першим теоретиком Ф та лідером міланської групи прихильників цього стилю став Т Маринетті («Маніфест футуризму», 1909, «В6'ємо місячне світло¹», 1911, «Технічний маніфест футуристичної літератури», 1912, «Руйнування синтаксису — Уява без дровів — Слова на свободі», 1913, «Геометрична та механічна дивовижа і числова свідомість», 1914) Головними елементами поезії він проголосив хоробрість «генія-індивіда», сміливість та бунт, «натиск, лихоманне безсоння, гімнастичний крок, ляпас та

удар кулака» Він закликав руйнувати музеї, бібліотеки, подолати диктат логіки, дискурс та мови, обстоював, заперечуючи Ніку Самофракійську, технократичний пафос «нового кентавра» (людини на мотоциклі), схвалював війну як «гігієну людства» У своєму романі «Мафарка-футурист» (1910) Т Маринетті змальовував майбутнє наскрізь машинізованих людей Ця настанова була зумовлена епітафією «етикою» авангардизму, асоційованою з позамистецькою військовою сферою, трактувалася як підрозділ для штурму, атаки Декларації друкувалася на сторінках флорентійського журналу «Лачерба» («Lacerba») У малярстві запанувала деформація, хаотичний динамізм урбанізованих темпоритмів та спіралеподібних ліній (У Боччоні, Дж Северіні, К Карра, Л Руссола, Дж Балла), запроваджувалося так зване «аеромалярство» (краєвиди, немовби побачені з аероплана), стильові струмені неопластицизму, симультанізму Вдалими були створення продекларованого Т Маринетті «Театру мюзик-холу» (1913) та написаний ним, Е Сеттімелі й Б Корра твір «Синтетичний футуристичний театр» як протиставлення традиційному сценічному мистецтву Такі настанови втілені у п'єсах-синтезах самого Т Маринетті, що мали успіх не лише в Італії, а й у Франції та Німеччині Принципи Ф у музиці спробував запровадити Б Прателлі Для поезії Ф характерне захоплення звуконаслідуваннями, руйнуванням канонічного образу, сюжету, синтаксису задля вираження «завишеного життя стали, гордості, лихоманки та швидкості», застосування розмаїтих шрифтів та математичних знаків, телеграфного стилю, романтизація урбанізму, техніки — збірки «Аероплани» П Буцці, «Пістолетні постріли» Дж Лучіні, «Пісня моторів» Л Фольгоре, «Паллі» А Палацескі, «Електричні вірші» К Говоні, книга «Війна — малярство» К Каррі тощо Ф вирізняли кострубата краса, стрімкий рух оновлення, суголосся миського темпоритму, відчуття несподіваності, наголошення на антиестетизмі, зображально-виражальні можливості поетичного мовлення збагачувалися за рахунок елементів прозаїзації, стенографування ліричних переживань, словотворчості тощо Першорядне значення у Ф надавалося рухові, комбінаціям швидкостей, що мали сприяти осягненню першоелементів буття, спрямовувати вібрації невситимого Я на пізнання суті життя у рідко ірраціоналізму, руйнування словесного образу На відміну від експресіонізму та кубізму, що песимістично сприймали цивілізацію, Ф привертая увагу мажорним прогресистським тонусом, поривом у машинізоване майбутнє, задля якого руйнувалося минуле та сучасне Крим Італії, Ф найбільше поширився в Росії у вигляді еофутуризму І Северянина («Пролог еофутуризму», 1911), якого підтримували Г Іванов, К Олімпов, І Ігнат'єв, В Гнедов, П Широков (об'єднані довкола видавництва «Петербуржский глашатай»), намагаючись у своїх поезіях оновити мову Від них відмежувалися представники «Центрифуги» С Бобров, І Аксьонов, Б Пастернак, М Асєєв, Божидар (Б Гордєєв) Близькою до еофутуристів була група московських «поміркованих» поетів («Мезонін поезії») В Шершеневич, Хрисанф (І Зак), К Большаков, Б Лаврен'єв, які видали збірники «Вернісаж», «Бенкет під час чуми», «Крематорій здорового глузду» Найактивнішими виявилися представники кубофутуризму, що ви-

докремилися від «Гілеї» і прагнули перевести прийом малярського кубізму у поезію (В Маяковський, брати Д та М Бурлюки, В Каменський, Євгена Гуро та ін), видавали альманахи «Садок суддів» (1910), «Ляпас громадському смаку» (1913), закликали скидати класицизм із «корабля сучасності», переймалися міланськими настроями, вдавалися до ораторського дискурсу Натомість В Хлебников у «будетлянстві» орієнтувався на самоцінне самовите слово, на коренетворення, залучав до творчого процесу архаїчні пласти мови (гіпотетичної прамови). На противагу севе-верянської естетизації, представники «будетлянства» прагнули одивнення, тому знайшли спільну мову з прихильниками формальної школи, цікавилися проблемами деестетизації та руйнування мистецтва. Намагання кубофутуристів реалізувати свій «Перший у світі футуристичний театр» (1913) були невдалими. Російський Ф трактував минуле як фрагментарний матеріал сучасності, вважав вірогідним подолання часу як простору на підставі переформування речей та художніх нормативів. Пріоритету було надано не митцеві, а винахіднику, майстру, здатному конструювати текст. Поставши запереченням символізму з його натяками та поривами у трансцендентні виміри, він при спростуванні дуалістичних концепцій світосприйняття та руйнуванні ціннісної шкали класики обстоював незаторкнуту художньою практикою безпосередньо дану реальність, виявляв значний інтерес до предметного світу, прагнув розмити межі між ним та мистецтвом. Однак Ф видризнявся від акмеїзму, який шанував культурну традицію. Літературний побут оголошувався рівнозначним творчому процесу, мав ознаки ігрової карнавальності. У межах Ф відбувалося жанрово-тематичне розмежування між епо-футуристами (поеза) та кубофутуристами (рід). Інерція російського Ф, що поступово видозмінювалася у запрограмоване ним квазімистецтво, почалася після жовтневого перевороту, що виявився суголосним деструктивній програмі цих авангардистів, згуртованих довкола газети «Искусство Коммуны» (Петроград, 1918—19), «Творчество» (Владивосток, 1920—21) тощо, а також тифліський груп «41», ЛЕФу, який, по-чавши обслуговувати ідеологією компарті, втратив перспективу як літературний стиль. В Маяковський вбачав у жовтневому перевороті можливість реалізувати поезію в дійсності. Така тенденція вела у глухий кут, де опинився самопроголошений «комфут» («Комуністичний футуризм»), спрямований на лікстування компартійних кампаній та псевдопоем на зразок «Владимир Ильич Ленин». Спробу поновити художній потенціал Ф здійснювали представники ОБЕРІУ. У 1910—20 активізується авангардистське малярство (група «Союз молоді»), представники якого еволюціонували від кубізму до Ф та безпредметництва, кубофутуристичні композиції використовували П. Філонов, художні конструкції — Ж. Татлін. В Україні Ф пов'язаний передусім з іменем М. Семенка. Всі етапи еволюції обраної ним стилізованої течії (кверо-, тобто передфутуризм, 1914—18, панфутуризм, 1918—27, Нова Генерація, 1927—30) тісно пов'язані з його творчістю. Їм властиві й відмінності від російського Ф. Так, кверофутуризм спирався на філософську концепцію викладача Петербурзького психоневрологічного інституту К. Жакова — так званій «лімітний (межовий) кверофутуризм» як «син-

тес попереднього знання» та «еволюційного принципу знання», суть якого зводилася до заперечення абсолютного мистецтва й інтересу до кінцевого творчого результату, до обов'язкової епатації когось, у даному разі пзніх українофілів, творчість яких втратила програмове значення. Весь художній простір заповнювався рухом задля руху, іноді привертая увагу свіжою словотворчістю, зумисною какофонією, кструбатою тонкою, романтизованим урбанізмом, неobarоковою метафорикою, курйозними віршами. Кверофутуристичний етап творчості М. Семенка найпродуктивніший у художньому аспекті, особливо цікаві цикли його далекохідних поезій, позначених тонким імпресіоністичним малюнком. Поет здійснив спробу використати засоби інших мистецтв, зокрема малярства (так зване «поезомалярство») у ліриці, однак його приваблював не синтез мистецтв як такий, а можливість вийти за межі поезії, розчинити її у довкіллі, у стихійності юрби, епатувати шляхетні смаки, здійснити деестетизацію творчості, поглиблену в період панфутуризму. Чим ризикше поривалися зв'язки Ф з естетичною основою мистецтва, тим більше посилювався нігілізм, витісняючи стихію авангардистської гри як творчого чинника, тим наполегливіше декларувалася антихудожня теза «деструкції — ектрукції — конструкції», реалізація якої мала б завершитися позбавленням будь-якої художньої вартості «метамистецтвом», однозначно проголошуваним фантомним «мистецтвом комуністичного суспільства», деформованим аж до повного злиття «з атмосферою науки, техніки, спорту». Отже, Ф виявився безперспективним, переходив з однієї організаційної форми в іншу «Аспанфут» — «Комункульт» — Нова Генерація — ВУСКК (Всеукраїнська спілка працівників комуністичної культури) — ОПШУ (Об'єднання пролетарських письменників України). При позірному ультрареволюціонізмі він реанімував заперечену ним же в ранній період розвитку утилітарно-службову функцію митця, зафіксовану свідомою співпрацею з тоталітарними режимами (Т. Марінетті — з фашізмом, В. Маяковський — з більшовізмом). М. Семенко, який ототожнив Ф із комунізмом, вдавався до політизації літератури, зокрема в період Нової Генерації, коли запанувала «функціональна поезія», що полягала в римуванні компартійних ідеологем. Водночас М. Семенко своєю творчістю переборював нігілістичні настанови авангардизму як індикатора творчого неблагополуччя літературного процесу, котрий своїм негативізмом відображав ті маневри, на які потрапляли певні стилісовані течії і напрями початку ХХ ст., неадекватні новим естетичним запитам та потребам мистецтва. Поет, бунтуючи проти традицій, шляхом перебішеного критичизму позбавляв себе конструктивного ґрунту, адже творчу енергію запозичав у епатованого об'єкта. Де М. Семенко відходив від епатаційності Ф, його поезія набувала ознак бароко ХVII—ХVIII ст., естетики вертепу, іроніч романтиків із неодмінними прийомами мистифікації (образ блазня П'єро), розгорталася версифікаційною грою в семантичний хаос тощо. Недарма М. Семенко характеризував себе «І футурист, і антикар». Такі самі тенденції притаманні і творчості його послдовників Г. Шкунурія, О. Слісаренка, А. Дикого, Ю. Шпола, Нік (Миколи) Бажана, Ю. Яновського, О. Влизька та ін. Трагедія Ф, закладена в його структурах, позначилася і на ін-

ших футуристичних угрупованнях, зокрема у груп «Село і Місто», створений в 1925 В Гадзінським у Москві, ІНТЕБМОВСЕРГІ (Інтелектуальний блок молоді всеукраїнської генерації), заснованому у Львові (1927), представники якої теж глузували зі «зламаної брички бабусі музи», вимагали «цивілізаційного презентивізму», але їй обстоювали, на відміну від панфутуристів, ідею соборності нації, мислили національними категоріями (Я Цурковський та ін) Поетика Ф вплинула на творчість В Хмелюка, який спробував заснувати у Празі ефемерне «Жовтневе коло», С Гордіньського (ранні поезії) та ін Традиції Ф помітні у творчості неоавангардистів (Бу-Ба-Бу та ін), яких можна умовно назвати «неофутуристами» (Галина Червиш) У Німеччині, де панував експресіонізм, Ф не поширився, у Польщі діяли групи кравківських та варшавських футуристів (Б Ясенський, А Штерн, Т Кшишевський та ін), які, не визнаючи логіки обстоювали першорядну роль ритму та рими, технократичні інтереси, але, особливо не помітні у польській поезії, припинили свою діяльність в 1925 Ще більш невизраним був словацький Ф, представлений «Збіркою молоді словацької літератури» (1924), де друкувалися Я Смерк, Я Грушовський та ін У цьому авангардистському стилі намагалися реалізуватися румунські поети Т Аргезі, Л Блага, Й Мікулеску Послдовники Ф з'явилися також в Іспанії та Аргентині, Чилі (ультраісти), у Мексиці (екстридентисти) У Нью-Йорку першої чверті ХХ ст друкувався експериментальний журнал «291» (1915), у Токіо діяла «Футуристична школа Японії» Художню техніку Ф використали абстракціонізм, поп-арт, синтетичне мистецтво, почасти сюрреалізм

Футурологія (лат *futurum* майбутнє і *logos* слово, вчення) — комплекс соціальних прогнозів, який письменники часто застосовують у своїх утопіях

Ф'юдживісти (англ *Fugitives* втікачі) — назва групи американських письменників і критиків, які об'єдналися при журналі «Втікач» (з 1920), обстоювали патріархальні традиції, притаманні Південним штатам США, витончену культуру, критикували наступ цивілізації (Дж К Ренсом, А Тейт, Р Т Воррен, Д Девідсон, згодом — К Брукс, прозаїк Е Лайтл, В Еллот, романіст С Джонсон, поет М Мур) Їх осередком

став Вандербільдський університет (місто Нешвілл, штат Теннесі), викладачами якого вони переважно були Завдяки їм південноамериканська література після тривалого застою переживає період піднесення Вони проголошували свою антицивілізаційну позицію, виявляли прихильність до інтелектуального ескапізму Ф також були близькі погляди англійських філософів та поетів (Т Е Г'юм, Т С Еллот, А Річардс та ін), зумовлені кризою вікторіанського літературознавства (позитивізм, імпресіоністична критика, культурно-історична школа), сумнівами щодо можливості пояснити особливості художньої літератури методами природничих наук, висвітлити літературний текст на підставі лише життєпису чи психології автора Художній твір трактувався ними як суто естетичне явище, відмінене від позамистецьких сфер (релігії, історії ідей, історії культури тощо) Тому головне завдання літературознавства полягало у розробці методики пильного прочитання художнього тексту, в усвідомленні його автономного функціонування, яке, власне, і було цінністю Отже, мистецтво тлумачилося не як відображення і пізнання дійсності, а як засіб і мета «естетичного експерименту», які у 20—30-ті ХХ ст розробляла «нова критика» Її засади на основі творчої практики Ф обґрунтував Дж К Ренсом («Нова критика», 1940) Хоча не існувало єдиної теорії Ф, кожен з представників угруповання виробив власну концепцію, суголосну з концепціями інших вандербільдівців Після того, як часопис «Втікач» припинив своє існування (1926), Ф роз'їхалися в різні міста США Наслідком творчих контактів Ф стали антології віршів «Ф'юдживісти антологія віршів» (1928), збірник критичних статей «Я обстоюю свою позицію» (1930) У 1940 вони окреслили однорідну теорію, у 1956 Ф провели у Вандербілді триденну конференцію, ініційовану Американською науковою асоціацією, внаслідок чого з'явилось видання «Зустріч ф'юдживістів Бесіди у Вандербілді» (1959) Перегук концепцій Ф та «нової критики» спостерігався і в українській літературі, зокрема у теоретичних розмірковуваннях Б-І Антонича

Ф'яба — жанр італійської драматургії та театру з казковим сюжетом, антиетичний побутовий комедії

Х

Хаджв, або **Хіджа́** (араб *вистювання*), — віршове глузування, інвектива, хула у середньовічній арабській, перській, азербайджанській, турецькій, узбецькій поезії За словами Камала Ісмаїла Ісфгані (ХІІ ст), «поет, який не пише хаджвів, схожий на лева без кігтів» Найчастіше жанр використовувався під час змагань віршувальників чи недругів певного автора, іноді можновладця, який замовляв Х проти свого суперника Інвективи, що зазвичай мали особистісний характер, за винятком соціальних сатир «Мораль аристократів», «Миша й кішка», «Тарифат» перського поета Убайда Закані (ХІV ст), оформлювалися у цикли, підхоплювалися слухачами (читачами), були популярними, як-от віршові тексти агонів

ранніх арабських поетів аль-Фараздака та Джаріра ібн Атія Гатафа (VII—VIII ст) чи перськомовних азербайджанських поетів Абу-ль-Ала Гянджеві та Хагані Ширвані (ХІІ ст) Відомі також надто різкі, саркастичні Х самаркандця Сузані (ХІІ ст), перського поета Камала Ісмаїла Ісфгані, турецького поета Нефі З ХVІ ст запроваджується особлива форма Х, відома у творчості Сайфі Бухарі, Саїда Насафі та ін під назвою «шахрашув»

Хазіф, або **Хазв** (перс *виключення*), — в арабській та персо-таджицькій поезії і прозі — зорова фігура, що полягає у зумисному відкиданні від слова однієї або кількох літер У європейській поезії відповідником Х вважається ліпограма

Хайку, або **Гайку**, — жанр японської поезії, що виник на основі хокку наприкінці XVII ст (епоха Едо), запозичивши у нього строфічну триверовську будову (п'ять — сім — п'ять віршових неримованих рядків) Х сформувався на підставі перегляду Мацуо Басьо (псевдонім Мацуо Мунефуса, в дитинстві відомого як Кінсаку) національної лірики з позицій «Сьофу» («Достеменної школи») Мацуо Басьо звертався також до жанру хайбун — коротких замальовок, у яких прозовий текст чергувався з віршами Басьо детально опрацював поетику Х, зорієнтувавши поета на естетичне, ліричне сприйняття певної пори року

На всохлу гілку
сів почувати крук
Глибока оснь (переклад Г Туркова)

Інтуїтивні мініатюрні вірші японського поета вважаються найдосконалішим втіленням принципів японської естетики (сабі), сформованої за доби Сагьо (XII ст), що спиралася на смислове наповнення понять «прояснення», «зосередженість», «довірливість», світоглядні засади дзен-буддизму Світлу печаль вважали постійним, універсальним відчуттям природи, свиту, його вищою гармонією Інтуїтивне пізнання життя в останні роки творчості Басьо доповнилося також принципом карумі (легкості, витонченості, що зумовлювалося внутрішнім просвітлінням), виражалася у простому, але глибокому за змістом мовленні Важливим у Х був прийом какекотоба — добір одного слова, передусім багатозначного або омоніма, здатного поєднувати в семантичне ціле дві фрази вірша, різні за змістом Такий асоціативний зв'язок формується за допомогою певного «сезонного слова» (кіго), яке стосується відповідності пори року Зображально-виражальні можливості лаконічного, семантично багатопланового жанру-натяку поглибили Такигута Бусон (XVIII ст), Кобаясі Ісса (перша половина XIX ст), особливо Масаока Сікі (1867—1902), відомий також як реформатор танка, схильний до перенесення замальовок з природи (сясей) на лірику на виходячи з традицій поетичної антології «Манйосю» та творчості Басьо

Ти залишаєшся,
Я йду — у нас дві різні
Осені

(переклад Хіросі Катаока, Тетяни Зімбіцької)

Такий інтертекстуальний прийом лише збагатив та оновив Х У ліриці його використовували Сайто Мокіті, Сімаґа Акагіто, Кавабата Ясунарі та ін поети XX ст На базі строфи Х постали комічні та сатиричні жанри (кьока і сенрю) Найповніша україномовна «Антологія японської поезії Хайку XVII—XX ст» у перекладі І Бондаренка з'явилася в 2002 у Києві, представивши 22 японських поетів Жанр привернув увагу модерністів, які відчували його близькість до «філософії життя», захоплювалися шляхетним лаконізмом, що протистояв європейській веломовності, філософської інтроверсії, простотою форми Х позначився на творчості Е Паунда, С Грохов'яка, Р Крунського та ін В українській ліриці Х з'являється у далекосхідному поетичному доробку М Семєнка, пізніше — В Коломийця та ін авторів, які цінували лаконічну віршову форму за можливість точного вираження настрою Іноді в Х порушують строфічну будову

наш голоси —
скорбні двійники
мов крила вітру в степу (Марія Ревакевич)

Хамаса — тематична антологія арабської класичної лірики, названа за першими, присвяченими вояцьким подвигам, розділами Після них були вміщені плачі за померлими чи загиблими, елегії, сентенси, подорожні пісні, жарти, дотепи над жінками Найранішу з відомих антологій упорядкував Абу Таммам (прибл 796—843), зібравши в ній твори до 570 поетів доісламського, омейядського та аббасидського періодів Його учень поет Абу Убада аль-Валід ібн Убейт ат-Таї аль Бугтурі (819 або 820—897), наслідуючи вчителя, створив Малу Х, переважно дидактичного змісту, ввівши до неї 1400 віршів до 600 поетів Існують також інші антології, як-от «Аль-Хамаса аль-басрійя» Алі аль-Басрі (помер у 1261)

Хамса́, або **П'ятеріця**, — у тюркомовних народів великий за обсягом поетичний твір, що складається з п'яти містких поем за традиційними східними мотивами, об'єднаних одним розміром та спільною темою На-приклад, Х у доробку Алішера Навої містить такі поеми «Сум'яття праведних», «Лейлі і Меджнун», «Фархад і Ширін», «Сім планет», «Стіна Іскандера» Х, відома східному письменству від X ст, досягнула розквіту в доробку індійського поета Нізми Хосрова (XIV ст) та азербайджанського поета Нізми (XVII ст) Зазвичай кожен поет писав свою Х як відповідь на аналогічний твір свого попередника, проте більшість текстів мала сліди наслідування

Хаоло́гія (грец. chaos безлад і logos слово, вчення) — зміни емоційного європейського сприйняття постмодернізму, його адаптація до повсякдення, що зумовило зниження трагічності, притаманної постмодерністській чуттєвості на початках її формування Термін структуралізму, запроваджений у 80-ті XX ст Йдеться про фазу м'якого постмодернізму, обґрунтовану Ж Ліповецьким («Доба порожнечі Есе про сучасний індивідуалізм», 1983, «Імперія ефемерності Мода та її доля в нинішніх суспільствах», 1983, «Сутинки обов'язку Хвороблива етика демократичних періодів», 1991), коли новітній індивідуалізм прагне відстояти цінності приватного життя, перебувати на теренах мислительних бажань, коли спільнота усвідомлює безпідставність точного статистичного обліку та прогнозування хаотичної природи Близьким даному явищу виявився феномен турбулентності Д Рюелль («Випадок і хаос», 1991) вказав на немарну властивість безладдя та його поширення у засобах масової інформації Провідним теоретиком Х вважається Ж Баландзе («Безлад Похвальне слово руху», 1988), який наголошував на принадності асоційованого із сновидіннями хаосу з елементами містеріальності, таємниці, випадковості, химер фантази в перебігу пізнання, коли звичайна банальність перетворюється на диво На його думку, «лад приховується в гармидері», потребуючи адекватного опису, що неможливо здійснити на підставі традиційних наукових методологій Формула сучасності складається з руху та невпевненості, які відповідають поняттям «деконструктивізм» та «симуляція» Вона сприймається за добу «брехні та оптичної омані», «пустки», «провалу думки», де панують фантоми, шуми спотвореної інформації, власне інфосфе-

ри. Невпевненість сприяє проникненню нового в усталену традицію, ризику індивіда опинитися в ситуації вигнання. варвара на маргінесах суспільства, де реалізується культура андеграунду. Сучасність засвідчує три можливі реакції на перебіг подій: притаманну тоталітарним режимам тотальну, перейнятту проблематикою сакрального особистісну та прагматичну (визнання ладу через рух, ненастанне оновлення). На думку Ж. Балансьє, у цьому виражена фаустівська ідея, спрямована на подолання перешкод з одночасним усвідомленням поширення заввичай відносних цінностей і проблематичності поняття «істина».

Хаос (грец. *chaos*: безлад) — безмежний простір, в якому безсистемно й спонтанно рухаються елементи; з Х. постали Гея (давньогрецька богиня землі), Ерос (втілення любові), Ереб (втілення морку), Нюкта (ніч), започаткувавши земне життя. У переносному значенні йдеться про гармидер, кавардак, розгардіяш. Класичне письменство протиставляло Х. доцентрові структури художнього космосу. У сучасному постмодернізмі мається на увазі нетрадиційне, відмінне від уявлень класичної літератури (культури) трактування безладу як творчого самодостатнього джерела, що здатне на мікрорівні випадкових флуктуацій формувати новий лад у макроструктурі, сприймається як плюральний, рухливий семантичний потік, відкритий для безмежних інтерпретацій. Тут використовується архаїчно-міфічне, зокрема пізньорифмічне, світосприйняття, а також досвід експресіонізму, передусім Е. Х. Нольде чи П. Клее. Постмодерністи трактують предметний світ як аструктурну ризому, де кожне плато прочитується, відразу розпадаючись, замінюючись новим, тобто постає середовище, яке постійно самостворюється, асоційоване з «інтенсивною зародковою плазмою» (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі).

Хабсмос (грец. *chaos*: безлад і *kosmos*: все-світ) — контамінація хаосу, космосу та осмосу. Поняття Дж. Джойса («Поминки по Фіннегану»). Постмодернізм використав його для з'ясування стану нестабільного середовища, неідентифікованого в бінарних опозиціях «хаос — космос» та «сенс — нонсенс», притаманих класичним лінійним структурам. З позиції синергетики, постмодерністське знання дає змогу існувати неспіввідносним системам («тіло без органів», за Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі), схильним до такого типу креативної самоорганізації, коли унеможливлене будь-яке передбачення нелінійних динамік. Світ як хаос сприймається як простір необмеженої креативності, відкритий для різних конфігурацій, для плюрально помножуваних потенційних семантик. Х. постає як іманентна тотожність хаосу та космосу, гра сенсу й нонсенсу. Тому в «досягненні» хаосу постмодерністи вбачають необхідний ступінь текстового сенсопородження, власне космосу, що висвітлено у контексті патафізики А. Жаррі, нонселекції Д. Фоккеми, ризоми (як між-буття) Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі тощо.

Характер (грец. *charaktēr*: риса, особливість) — у художній літературі, передусім реалістичного спрямування, — внутрішній образ індивіда, зумовлений його оточенням, наділений комплексом відносно стійких психічних властивостей, що зумовлюють тип поведінки, означений авторською морально-естетичною концепцією існування людини. У Х.

вбачається цілісність загального та індивідуального, об'єктивного та суб'єктивного, статичного та динамічного, що фіксує душевну основу особистості з її темпераментом та світосприйняттям. Найчастіше він репрезентований відповідним персонажем, його жестами, портретом, авторськими та нараторськими характеристиками, участю у зображуваних подіях. Х. та обставини втворюють феноменологічні соціально-історичні, архетипні, духовно-культурні, моральні природні, національні, ментальні складники художньої ситуації, які реалізуються через колізії. Принцип соціалізації поєднується із внутрішнім світом персонажа, рівнем його домагань, ставленням до дійсності з позиції екстравертності чи інтровертності. Поняття «Х.» вживали за античної доби, надаючи йому іншого змісту. Так, Арістотель у «Поетиці» вбачав у ньому функцію події (передусім у трагедії), що зумовлює долю героя: «дія здійснюється дійовими особами, які мусять мати відповідні характери», виявляти свій вибір у мовленні та у вчинках. Наприклад, Едип, наділений вольовими рисами, повністю залежний від приписаної йому долі. Теофраст (прибл. 372—287 до н. е.) за основу Х. обирав типи поведінки, враховував людські слабкості («Характери», прибл. 320 до н. е.). Пізніше, зокрема у «Паралельних життєписах» Плутарха (прибл. 46 — прибл. 127), за моралізаторською типологією індивід розглядався в аспекті дихотомії «вада — чеснота». Лише ренесансні гуманісти почали оцінювати людину як істоту з яскраво вираженими індивідуальними якостями, що усувало бінарні опозиції культури і варварства, правовір'я та інаковір'я, тому Х. поставав досить гнучким та цілісним, виповненим внутрішніми суперечностями вже у драмах В. Шекспіра, де персонажі втілювали індивідуальну самосвідомість. Це був важливий етап поступу порівняно з класицистичними нормативами, за якими, на вимогу Н. Буало, слід зберігати риси Х. персонажа незмінними за будь-яких умов. Хоча класицисти протиставляли пристрасті та Х., перед письменником висувалися вимоги зробити так, аби «будь-який персонаж діяв згідно зі своїм характером, а лихий, приміром, не мав добрих намірів» (Ж. Шаплен). Д. Дідро висував на перший план суспільну функцію персонажів, що перетворювала їх на соціальні маски. Сентименталісти і романтики приділяли особливу увагу непересічній особистості з її самоцінною сутністю, яка протистояла інертному середовищу. Тому їхні герої у різних літературах видавалися дещо однотипними. Така традиція розвивалася у творчості символістів та почасти екзистенціалістів. Г.-В.-Ф. Гегель розглядав цілісну людську індивідуальність як реалізацію «загальної субстанційної дії», в якій містяться її «рушійний пафос». Х., на його думку («Естетика»), мусить проявлятися якомога повніше, а не бути «іграшкою лише однієї пристрасті», стати «цілим самостійним світом, повною, живою людиною, а не алегоричною абстракцією якоїсь однієї риси характеру». Міркування філософа підтвердилися художньою практикою реалістів, в межах якої виокремлені два напрямки. Так, О. де Бальзак, Г. Флобер, І. Гончаров, Панас Мирний за основу Х. індивідуальності обирали притаманну їй суперечливу, інколи непередбачувану природу, а його плинність тлумачили як наслідок незавершеності зовнішніх впливів. Абсолютизація такого погляду призвела до експериментів натураліза-

му Інший шлях обрали Стендаль, Ф Достоевський, А Чехов, І Франко, вбачаючи у Х персонажа джерело індивідуальних можливостей Натомість Л Толстой орієнтувався на стаю, а не на Х, на загальнолюдські психологічні ситуації родової людини Намагання апологетів «содреалізму» адаптувати Х до ідеологічних комуністичних потреб призвело до його схематизації, лише всупереч якій з'являлися непересічні персонажі у таких творах, як «Зачарована Десна» О Довженка, у доробку Гр Тютюнника Особливого значення набув Х у драматургії, зумовивши появу драми характерів, комедії характерів Виокремлюють трагедійний Х, коли випробується доля сильної волювої дійової особи Але визначальним для класичного і частково некласичного мистецтва залишася розуміння Х, сформульоване французьким скульптором О Роденом «У кожній істоті, в кожній речі проникливий погляд митця відкриває характер, тобто внутрішню правду, відсвічувану кризь зовнішню оболонку» Проте деіндивідуалізація та антипсихологізм, притаманні деяким тенденціям модернізму, призвели до усунення Х з художньої дійсності (роман «Людина без властивостей» Р Музіля), що притаманно, зокрема, «новому роману» Особливо непримиримими щодо Х виявилися авангардисти та їх послідовники — постмодерністи

Характер (грець *charaktēr pusa*, особливість) — жанр, що розвинувся з праці «Характери» (прибл 320 до н е) давньогрецького філософа і природознавця Теофраста, де наводилося тридцять лаконічних характеристик різних людських негативних типів скнара, брехун, хвалько та ін, популярний в англійській та французькій літературі XVII ст Досвід античного мислителя позначився на творчості Дж Чосера, що засвідчує його «Загальний пролог» до «Кентерберійських оповідей» Ця традиція вплинула на твори «Чесноти і порочні характери» (1608) єпископа Дж Холла, «Характери» (1614) Т Овербері, «Мікрокосмографія» (1628) Д Ерла, «Чеснотне і нечеснотне життя» (1642) Т Фуллера, «Характери» (надруковано 1759) С Батлера, «Характери, або Звичай нинішнього віку» (1688) Ж де Лабрюйєра Жанр переосмислювали Ч Діккенс («Нариси Боза», 1836), М Гоголь («Мертві душі», 1842), В М Теккерей («Книга снівів», 1847), В Винниченко («Голота»), М Івченко («Робітні люди», 1929) та ін

Характеризація (*charaktēr pusa*, особливість) — за термінологією Аристотеля, віднаходження в агента (праотн) типових ознак з притаманного йому моральною піднесеністю (хрестон), певними настановами щодо дій (гармотон), несуперечливою (гамалон) індивідуальною своєрідністю (гомоеос) У сучасному літературознавстві поняття називає сукупність художніх прийомів, застосовуваних при змалюванні персонажа Х може бути прямою, коли риси літературного героя підтверджені ним самим, іншими героями чи наратором, та непрямую, виявленою через дії, реакції, переживання, думки персонажа, який постає у комплексному змалюванні притаманних йому головних сталих та змінних рис Х тяжіє до типізації або індивідуалізації Приклад Х революціонера-підпільника Миколи Ірина (одного з героїв повісті «Еней і життя інших» Ю Косача), який задрля втілення національної ідеї приносив у жертву археологію та поезію «Все мусило бути офіроване Офіроване чому? Тому

образові самого себе, який Грин собі виробив. Тому Гриніві, яким він себе робив Грин робив з себе пересічність Так, те, що здавалося новим, якістю новою людини, — це було знищення людини в собі»

Характерістика (грець *charaktēr pusa*, особливість) — у літературній та літературознавчій практиці — позначення та оцінювання сукупності визначальних рис персонажів, особливостей переживань, подій, зображених у художніх творах Х стосується початкового рівня образності У вужчому розумінні термін пов'язаний із з'ясуванням одного із складників твору, коли наводяться одні твердження про героя, повідомлені ним самим чи автором (наратором), як-от у повісті «Старший боярин» Т Осьмачки, в якій ідеться про «чорного чоловіка» Маркуру Пупана («дід, кого не було від творення світу і не буде до страшного суду»), що продав душу нечистій силі « коли він їхав, то було чути, як стогнала земля Здавалося, що іде військо незриме і землі було трудно, і вона стогнала» Х перебуває на перетині опису та міркування Залежно від завдань художнього твору Х може бути пейзажною, портретною, поведінковою, психологічною, ініціальною, соціальною, мовленнєвою тощо

Характерологія (грець *charaktēr pusa*, особливість і *logos* слово, вчення) — наука про характери, напрям у німецькій філософії та психології XIX ст, представники якого сприймали індивіда як душевно-тілесну цілісність, як первинного щодо світу, в якому він має жити Так, Л Клягер вважав, що Х має ґрунтуватися на спостереженні, описі, систематичному тлумаченні виразних рухів, а не усвідомлюваних суб'єктивних станів Він спирався на думку Ф Ніцше про духа як протівника душі, на підставі якої визначалася суперечність між унікальною людською природою та безлико-універсальним духом Німецькі дослідники намагалися виявити основні ознаки характеру та розпізнати його тип за виявами в кожному окремому випадку Склалися два підходи до даної проблеми статичний, незмінний у своїй структурі, зумовлений вродженими ознаками характер, який обстоював Е Кречмер, і динамічний, актуалізований під час напруженої діяльності, спрямованої на розв'язання конфліктних ситуацій, обґрунтований З Фройдом

Харізма (грець *harizta* дар благодати) — виняткова духовна обдарованість індивіда, яку люди сприймають як надприродну, божественну якість Ї носіями вважалися демурги, герої, речники божественної волі, генії, діяльності яких позначалася на житті спільнот Проте їх поцінування було неоднозначним Якщо, наприклад, І Кант не сприймав героїв, тому що вони суперечили християнській моралі, то Ф Ніцше трактував їх наявність у суспільстві як конче необхідну М Вебер вказав на патологічні прояви Х, засвідчувані безмежною владою вождя та безвідмовною підлеглистю загалу, су-проводжуваною офіційною патетичністю Властивості Х притаманні також письменникам Так, Г-Г Гадамер, описуючи поета С Георга, наголошував «Кожний, хто зустрічався з ним, говорив про всепоглинальну владу його особи Не перебільшу, сказавши, що не було нікого, хто б володів такою в'язучою силою Досі бачимо, яку велику силу мала ця демонічна людина, впливаючи на старих і молодих, до останньої хвилини неспроможних звільнитися від залежності, добро-

вільної скореності перед вищою волею і мудрістю майстра» Аналогічні риси характерні і для українських письменників Т Шевченка, Олени Пчлики, І Франка, М Хвильового та ін

«Харіванша», або **«Харіваншапурана»** (**«Перказ про рід Харі»**), — зведення легенд на санскриті, які славили бога Вішну (Харі) та Шиву (Хара), які були об'єднані в одне божество Харіхара «Х» сформована, очевидно, наприкінці I тис н е Пам'ятка розглядається як формальна частина Махабхарати, складається з трьох самостійних книг власне «Х», що завершується божественним родоводом Кришни та його народженням, «Вішнупарван», присвячена земному втіленню Кришни, «Бгавіш'япарван», що містить пророцтва про майбутні події, про нові перевтілення Вішну в образах лева, вепра та карлика

Харігентизм (*грец charientismus жарт*) — стилістична фігура, яка полягає у висловленні грубощів, сарказму за допомогою пестливих слів, ввчливих фраз

Харістерія (*грец charistēron принагідна жертва*) — первинні дари святим та благання у них порятунку від небезпеки чи недуги, сукупність текстів, присвячених певному ювілянтові зі сфери мистецтва чи науки, наприклад колективне видання «Ювілей 30-літньої діяльності Михайла Павлика (1874—1904)»

Харківська школа романтиків — літературне угруповання, що діяло у 20—30-ті XIX ст при Харківському університеті У Х ш р завдяки німецькому проф І Кроненбергу поширювалися ідеї І Канта, Й-Г Гердера, Й-Г Фіхте, особливо положення твору «Філософія одкровення» Ф-В Шеллінга Їхні погляди сприяли теоретичному осмисленню та практичному застосуванню засад романтичної естетики в українській літературі, перегляду міметичних принципів художнього зображення тощо У світоглядній концепції Х ш р помітний вплив творчих пошуків німецького (гейдельберзькі та єнські романтики), англійського («Озерна школа») романтизму, зорієнтованого на багатство фольклору, а також польського (переклади творів А Міцкевича) та чеського (переклади «Краледворського рукопису»), метою якого були актуалізація історичної пам'яті, вивчення «таємничої душі» народу Значний вплив на формування цієї фольклорно-історичної течії в українському письменстві справили преромантична «Історія русів», збірка «Малоросійські пісні», видана в 1827 М Максимовичем, тощо Х ш р складалася з двох гуртків студентської молоді, які об'єднувалися довкола постаті І Срезневського Перший, що діяв на межі 20—30-х XIX ст, здійснив видання «Українського альманаха» (1831), але не приділяв достатньо уваги українським проблемам Його представників (Л Боровиковський, О Шпигоцький та ін) цікавили передусім загальноестетичні та філософські аспекти романтизму Діяльність другого припадає на період видання часопису «Запорожская старина» (1833—36, з'явилося шість випусків) Саме в цей час поглибився інтерес до етногенетичних джерел народу, формувалися основи національної свідомості, посилюлися тенденції до осянення сутності українського менталітету, відображеного в думках, історичних піснях та переказах, у народній ліриці, повір'ях, звичаях і т п, розпочалося збирання та вивчення фольклорного матеріалу Де-

які представники Х ш р, зокрема І Срезневський, вдавалися до підробок окремих дум та історичних писень (про Свірговського, Серпягу, Баторія та ін), зважаючи на неповноту українського епосу та беручи приклад із Дж Макферсона («Пісні Оссіана») чи авторів «Краледворського рукопису» Х ш р стала помітним явищем вітчизняного письменства У тогочасній ліризованій літературі відбувся рух від імперсональних мотивів до особистісно-психологічних, від переробок та «поліпшень» народної пісні до оригінального піснетворення («За Немаєм іду» С Писаревського, «Дивлюсь я на небо» М Петренка та ін), до формування історіософської концепції козаччини (А Метлинський), до європеїзації національного мистецтва слова («Сава Чалий», «Переяславська ніч» М Костомарова) і т д Х ш р вплинула на творчість Т Шевченка, П Кулша та ін, зумовила появу української школи в польській літературі (А Мальчевський, С Гоцинський, Ю-Б Залеський) Припинила вона своє існування на початку 40-х XIX ст, не реалізувавши повною мірою свій потенціал, і традиції відображені в доробку П Кулша, О Стороженка, Ю Федьковича, Лесі Українки, В Еллана (Блакитного), Ю Яновського, О Влизька, Олени Телги, О Довженка та ін письменників романтичного типу світобачення

«Харбнів гурток» (*нім Charonkreis*) — етичний гурток (Берлін, 1904—22), ідеї якого суголосні експресіонізму До нього входили К Ретгер, Р Паулсен, Є Боккемюль та в певний період творчості — А Момберг, які гуртувалися при часописі «Харон» Вони виявляли прихильність до північного (германського) міфу, за допомогою якого начебто слід зруйнувати позитивні оболонки речей для занурення у їх сутність

«Харьковский Демокрит» — перший в Україні журнал сатири та гумору (Харків, 1816, було надруковано шість чисел), що виходив за редакцією В Масловича Очевидно, зразком для нього став петербурзький «Демокрит» Харківське видання мало на меті популяризувати «твори нашої країни» У виділах видання друкувалися українською та російською мовами байки, епіграми, оди, оповідання, казки, подорожі, шаради тощо місцевих авторів А Нахимова, Д Ярославського, О Сомова, А Вербицького, Р Гонорського, І Срезневського та ін, які жартома називали себе «зраєю римувальників», «товариством епікурейців» У цьому журналі Г Квитка-Основ'яненко вперше постав як автор легких гумористичних віршів та акровіршів російською мовою У бурлескному тоні написані поеми «Утаїда» та «Заснування Харкова» В Масловича, на які вплинула «Енеїда» І Котляревського Поема «Заснування Харкова» цікава й тим, що в ній уперше в тогочасній пресі введено український текст-репліку, куплети й пісні наймита Якова В Маслович вмістив у часописі два свої українські вірші дотепний «Від'їзд студента на вчителювання в Аleshки» та «Пісню Родини»

«Хата» — український літературний альманах, виданий двома випусками (Петербург, 1860) П Кулшем за допомогою Т Шевченка Відкривався великою програмовою статтею «Переднім словом до громади» П Кулша, де йшлося про потребу самоствердження самотнього українського письменства з оглядом тогочасного його стану й визначення перспектив розвитку Проект «Х» як періодичного повноцінного українського часопису начальник III відді-

лу князь Долгорукий відхилив, оскільки П Кулш «в літературній своїй діяльності продовжує йти тим самим шляхом, що зумовив особливі заходи, вжиті проти нього урядом» Видання висвітлювало проблеми історії, етнографії, економіки, представлені на сторінках «Основи» В альманасі після тривалих цензурних заборон вперше було надруковано добірку поезій Т Шевченка під загальною назвою «Кобзарський гостинець» («Калина», «Пустка», «На Різдво», «Козацька доля», «На Україну», «Хатина», «До зорі», «Хустина», «Доля», «Ой, по горі ромен цвіте»), ранні поезії Я Щогольва і П Кузьменка (у рубриці «Первоцвіти»), байки («Приказки») Є Гребінки, оповідання «Чари» Марка Вовчка, «Сіра кобила» Іродчука (псевдонім П Кулша), «Лихо не без добра» та «Восени літо» Ганни Барвінок, «Дід Мина і баба Минаха» С Номиса, а також історичну драму «Колі» П Кулша Творам Я Щогольва, П Кузьменка, Є Гребінки, Ганни Барвінок передували вступні статті П Кулша Випуск альманаху замість забороненого цензурою журналу під цією ж назвою мав започаткувати серію альманачів («Левада», «Паска», «Гумно»), але й вони не дістали дозволу цензури

«Хвіля за хвілею» — літературно-художній альманах (Чернівці, 1890), упорядкований і виданий Б Гринченком коштом чернігівського мецената І Череватенка Представляє поезію та малу прозу кінця XIX ст Відкривається програмним твором «Не вмере поезія» В Самійленка, доповненим двома іншими його віршами «Орел» і «До поета» Наддніпрянську літературу представляють Б Гринченко (вірш «Дві троянди»), «Смерть отаманова», «Пташці», поема з кубинської історії «Матильда Аграманте», драма «Серед бурі»), Дніпрова Чайка (цикл мариністичних поезій у прозі «Морські малюнки»), М Коцюбинський («Для загального добра»), поетичні фрагменти віршового циклу «Самотою на чужині» А Кримського (враження з побуту і переживань автора в Сирії), повість «Кудюю йти?» Т Зіньківського З доробку галицьких письменників в альманасі були надруковані твори І Франка (цикл ліричних поезій, оповідання з народного життя «Лесишина челядь»), О Маковея (оповідання «Вуйко Дорко»), Т Бордуляка (новела «Перший раз»)

«Хвостатий сонет» — різновид класичного італійського сонета, що є відхиленням від канонічного, складається з двох катренів і двох терцетів Часто прикладом такої форми називають сонет «Івану Котляревському на двохсотліття» С Крижанівського Свій варіант «Х» с пропонує Емма Андіївська, додаючи дистих до двох терцетів («Розкритий вахляр», «Роздвоєння», «Фази наближення» тощо), наприклад у сонеті (сонетоїді) «Стричка»

Розкручується з насіння фіلم —
Заплава Гільйотина Королева
В серпанку цвіркунів Серп Безголови
Підданці, кожний — у руці — кефаль
Замість смичка Не світло — канфоль,
Якою — ліпні півсунування — мляво
Дідусь — за кадром — в глечик — довге мливо —
Цятки, що від цвітіння конопель

Первісні форми, — недовтлень брили, —
Ніч похапцем у тайники забрала
І на строкате й висівне — ембарго, —

Усі — в кредит, не сплачуючи боргу

Сама природа інколи, як тхр,
Із небуття для себе — липший харч
Все далі й далі голо сільниць хор
І ні душі Липш брижа — світлофор

Хвінал — див **Гейнал**.

Хєті — див **Гєйті**.

Хїбна підстава — логічна помилка у доведенні, зумовлена порушенням закону достатньої підстави під час аргументації, коли застосовуються положення, що самі потребують відповідного доведення

Хїазм (грец *chiasmus* хрестоподібне розташування у вигляді грецької літери Х) — в античній риторикі — комутація, приписувана Сократові, яку застосовували прихильники аніанізму та бароко У сучасному літературознавстві вважається різновидом антиметаболи, стилістичною фігурою зворотного синтаксичного паралелізму, в якому другий половини фрази властивий зворотний порядок слів «[] *це не було епохи для поетів, / але були поети для епох*» (Ліна Костенко) Виокремлюють граматичні (Б-І Антонич «*Буде в лісі сон, в сні ліс шумити*»), мовностилістичні Х, що полягають у застосуванні паралелізму з інверсією задля увиразнення віршованого мовлення

Хитнувся гвалт розбуджених церков,

І, кинувшись од ватри стрімголов,

Упав на степ *бунтарських тиней кетяг*

(М Бажан)

Інколи трапляються і звукові Х як різновид анаграми, але в поєднанні з іншими засобами віршової фоніки «*Зилляло лави і вали*» (О Стефанович) Приклади суцільного вірша-Х досить рідкісні, як-от лірична мініатюра «Відлуння» В Голобородька

Пивень дивиться в дзеркальце маку

і мак дивиться в дзеркальце півня

Яблуня піднімає догори гілки

і гілки піднімають догори яблуню

Стежка лоскоче босі ступки

і ступки лоскочуть босу стежку

Хїатус — див **Зїяння**.

Хіджа — див **Хаджв**.

Хїть — публіцистичний жанр середньовічної в'єтнамської літератури, представлений ритмічною прозою, яка складалася з двох частин вступу (карикатурне, гіперболізоване зображення ворога) та висновку (заклик боротися з ним) Пізніше з'явилися алегоричні Х, як-от «Заклик до знищення мишей» Нгуєн-дін-Тьєу (1822—88)

Хлеоназм (грец *chlenasō* *насмшхатися*) — троп, який застосовується при зіставленні характеристик певних дій чи персонажів, коли за серйозним формулюванням прихована насмішкватість, як, наприклад, у творі «Підбрехач» Г Квітки-Основ'яненка або «Свекор» С Васильченка

«Хлібороб» — політичний, літературний та науковий журнал (Л, Коломия, 1891—95) за редакцією в різні роки І Франка, І Герасимовича, С Даниловича, М Павлика Крім програмових статей, що обстоювали інтереси радикальної партії та права знедолених, на сторінках видання друкувалися оповідання і статті І Франка, зокрема про І Вишенського та І Наумовича, М Павлика — про М Драгоманова, присвячене М Павлику «Оповідання про заздрих бо-

гів» М. Драгоманова, «Шотландська легенда» Лесі Українки тощо.

Ходіння (рос. *хождения*, польс. *wędrowki*) — жанр давньої літератури, пов'язаний з прочанством християн на святу землю — в Палестину, Сирію, Константинополь, на Афон тощо. Найпершою пам'яткою киеворуської писемності такого типу було «Ходіння Данила, землі Руської ігумена» (XII ст.), хоч про такі мандри згадувалося вже у Повісті минулих літ: подорож княгині Ольги до Царгорода, апостола Андрія — до Києва тощо. Відоме також ескізне «Ходіння Ігнатія Смольняна у Царград» (межа XIV—XV ст.), на підставі якого невдовзі з'явилося детальне «Пимонове ходіння у Царград». Автором обох текстів може бути Ігнатій Смольнянин. Топографічні, просторові описи притаманні творам Стефана Новгородця. Пізніше цю традицію перейняли у Московській Русі, застосовуючи жанр щодо будь-якої подорожі, як-от «Ходіння за три моря» (1466—72) Афанасія Нікітіна. Жанр Х. був поширений і у XVIII ст. Наприклад, вихованець Києво-Могилянської академії В. Григорович-Барський видав книгу у чотирьох частинах (1885—87), описавши свої мандри з України через Європу до святих місць, пов'язаних з життям Ісуса Христа, апостолів, отців церкви. Див.: **Прочанська література**.

«Ходіння Богородиці по муках», або **«Апокаліпсис Пресвятої Богородиці про покарання»**, — есхатологічний апокриф, відомий у киеворуській писемності з XII—XIII ст. за перекладами з візантійських та болгарських джерел, вказаний у списку «відречених книг» Ізборника Святослава 1073. За спостереженням М. Тихонравова («Пам'ятки відреченої руської літератури», 1863), існувало два переклади того часу, які відрізнялися редакціями від візантійського джерела. У старшому списку апокрифа згадувалися язичницькі боги Троян, Хорс, Велес, Перун, поводитарем Богородиці у пеклі був архангел Михаїл. Апокриф був надзвичайно популярним, тому що Мати Божя поставала перед Богом заступницею християн, які стали грішниками: *«І розвела руки свої пречисті до пречистого трону Отця, і мовила на весь голос: «Тричі Єдиносущий Отче, Сину і Святий Душе, Боже невидимий, людянолюбний Господи, милостивий Володарю, помилуй грішних, які прийняли печать Твого святого хрещення, а тепер покарані, бо бачила я, Господи, великі муки їхні і покарання ї не можу знести горя. Звели рабі твої, Володарю, аби і я приймала покарання із християнами». І почувала голос, який казав так: «Як же я маю їх помилувати, ти, що самі себе не помилували? Нехай одержують по ділах своїх». І мовила Богородиця: «Не прошу тебе, Володарю, за невірнучих іудеїв, але заради нещасних християн закличаю Тебе до милосердя, Господи багатомилостивий»».*

Хокку, або **Гокку (нагаута)**, — жанр японської ліричної поезії, який виник у XVII ст. в період Тогукава у середовищі міської культури. Складається з трьох версів (п'ять — сім — п'ять складів), що поставили на основі першої напівстрофи танка, характеризується відсутністю римування, виразною епіграматичною спрямованістю. Вважається національною літературною формою «денто-сі», тобто поетичної традиції. Для Х. характерний тематично розмаїтий, стислий художній філософський опис-

натяк природного явища чи миттєвого переживання без коментарю, а за акцентом на безпосередності вражень. Х. започатковано у «Кофу» («Давня школа») завдяки поетиці Мацунадзі Тейтоку (псевдонім Мацунагі Кацугумі), яка дотримувалася традиційної версифікації. Натомість наступна школа Нісіями Соїна (1605—82) критично переглянула творчий досвід попередників, використовувала цей жанр як засіб художньої розваги, зверталася в Х. до комічного змісту, гротеску, вигадливих словесних трюків.

Холіямб (грец. *choliambos*: *кривий ямб*), або **Кривий ямб**, **Скадзбн**, — в античному віршуванні верс із п'яти ямбічних стоп та завершальної хореїчної стопи: ямбічний триметр або хореїчний тетраметр із заміною останніх двох складів \cup на \cup -. Зміна ямба хореєм супроводжується зміною ритму. Розмір використовувався у трагічних або комічних віршах, зокрема у ямбах Гіппонакта, Каллімаха, епіграмах Марціала, мімах Герода, байках Бабрія. Приклад Х. з доробку Гіппонакта (друга половина VI ст.), вигнання з Ефесу:

Коли б хоч раз до мене завітав Плутос
І мовив: «На, небоже, тридцять мін срібних
І ще ось всяку всячину». Але — де там! —
Осліп на старість, видно стуманів зовсім
(переклад А. Содомори).

Холідний стиль — велемовність з неглибоким змістом. Термін Феофана Прокоповича.

Холостий віршовий рядок — незаримований віршовий рядок: у схемі позначається літерою *x*. Притаманний східній поезії (газелі, рубаї, туюк та ін.), трапляється і в українській, зокрема у катрені, де можуть не римуватися перший і третій рядки, інколи — другий і четвертий і т. п., як у вірші «Сльота» Р. Купчинського:

Ситом сіє сиві струї
Хтось химерний. Хмар хітон
Розпростер на небі вітер.
Слизько. Слізно. Сумно. Сон.

У наведеній строфі римуються другий і четвертий верси, перший і третій вважаються Х. в. р. Іноді використовується з метою створити ефект обриваності на початку або наприкінці віршового тексту:

З козацького чуба —
Печаль та згуба..
Та вільний вітер (А. Мойсієнко).

Х. в. р. називають також напівбілим віршем. Інколи, входячи до складу строфи, він може видаватися елементом приспіву, рідше вживається на її початку або одночасно на початку і наприкінці.

Хор (грец. *choros*) — група осіб (танцюристів та співаків), учасників свята бога Діоніса у Давній Греції, виконавців присвячених йому дифірамбів. Пізніше Х. з'явився у трагедіях, ставши складником еллінського театру. Складався з корифея (керівника) — обов'язкової дійової особи, котра була сюжетно пов'язана з акторами, а також із хоревтів, або учасників Х., які втілювали певний реальний (жінка, дівчина, моряк та ін.) або фантастичний (боги, хмари, птахи, ерині тощо) образ. Організатором та постановником Х. був хорег. Він спочатку виконував обов'язки вчителя (дидаскала) та корифея. Х. розташовувався в оркестрі (круглий майданчик з вівтарем в середині), куди він прямував урочистим маршем у супроводі гри флейтиста, без масок (на відміну від акторів)

після прологу у наступній частині п'єси (пароди) Парти X мали вигляд віршових строф, яким у діалозі відповідали антистрофи, сюди ж входив й епод X не тільки співав, а й декламував тексти, брав участь у танцях З VI ст до н е він поступово втрачав провідну роль в еллініській драмі Есхіл (525—456 до н е) увів другого актора, а Софокл (496—406 до н е) — третього Відтак сценічний простір заповнили протагоністи, двєрагоністи, тритагоністи Згодом роль X обмежилася заповненням музичних вставок, як у трагедіях Агафона (кінець V ст), а пізніше п'єси виконувалися вже без хорів, що позначилося на давньоримській комедії Спроби відновити традицію античного X спостерігалися наприкінці XVIII ст у творчості Ф Шиллера (драма «Мессинська наречена») та в XX ст (Б Брехт, А Адамов, М Фриш та ін) На думку Б Брехта, «хори містять у собі звернення до глядача як до практика, закликають його емансипуватися від зображуваного, а також від самого процесу його зображення» В українській драматургії XIX ст X став органічним складником п'єси («Вечорниці» П Ніщинського, «Назар Стодоля» Т Шевченка, «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М Старицького та ін), набувши національного колориту X називають і групу співаків, що виконують вокальні твори або твір, призначений для музичного виконання, виокремлюють капели, народні та оперні X, ансамблі пісні і танцю тощо За складом X бувають однорідні (чоловічі, жіночі, дитячі) та мішані, одностайні (унісон), багатоголосі, з музичним супроводом і без нього Йдеться також про музичний твір, призначений для хорового виконання

Хорá — спрямований ритмічний саморух семіотичних середовищ, пов'язаний із генотекстом поверхневий несвідомий рівень лбідо Поняття запровадив Платон («Тімей») на позначення перманентного кологіту буття у собі самому без просторових змін У постмодернізмі X вказує на парадигмальну відмову від референції, схильність до тлумачення тексту як суцільно семіотичного, визначає аспект руху означника без відсилання до трансцендентального означуваного Тут особливу роль відіграє настановна порожнього знака, спрямована на моделювання внутрішньотекстових змін, на гру, на «породження означуваного у полі Тексту» (Р Барт) Доцільні дії суб'єкта у таких мовних процедурах не беруться до уваги Процесуальність сенсоформування засвідчує саморух тексту, бесіду мови із самою собою, зумовлюючи безперервні варіації означування незалежно від суб'єкта письма та читання За спостереженням Юлії Кристєвої, всередині тексту постає іманентна інтеракція, за допомогою якої він «прочитує історію та вписується в неї» Дослідниця називала X дію семіотичного чинника, його «посмикування» невпорядкованим ритмом, за допомогою чого вдається подолати спричинений індивідом розрив, заповнити його простір «боротьбою імпульсів, які водночас стимулюють суб'єкта до дії і приховують у собі небезпеку» Поняття використовується для з'ясування початкової «неекспресивної цілісності, розбудовуваної імпульсами у певну сталу, одночасно рухливу та регламентовану мобільність» Йдеться, на думку Юлії Кристєвої, про пульсаційний біном лбідо, який дослідниця розглядала в «ерогенному тілі» Матері, потім дитини, що перебуває у процесі означування Ж Деррида запропонував

своє бачення X, не підпорядкованого стаціонарному ритму, здатної версифікувати еволюцію рухливої предметності, асоційованої з ризомою X Л Борхес вбачає у X простір подієвості, що нагадує «сад розбіжних стежинок» у контексті художнього сюжету, набуває вигляду ненастанного нанизування непєредбачених біфуркаційних ситуацій У даному разі використовується досвід міфічного світосприймання, дослідженого Ж П Вернаном, В Проппом та ін, де запроваджувався гра в логічну форму, несумісну з логоцентричними схемами, з виходами у простір неочікуваних вірогідностей при усуненні жорстких бінарних опозицій

Хорáл (лат *choralis*, від грец *choros* хор) — форма піднесеного релігійного співу, у католицизмі — одностайний, у протестантизмі — багатоголосий під акомпанемент органу, у сучасній літературі та в театральному мистецтві X називають урочистий твір

Хорéвт (грец *choros* хор) — учасник давньогрецького ліричного та драматичного хору, що не лише співав, а й танцював Кількість X у дифирамбічному хорі сягала 50 осіб, у комедії — 24, у трагедії — від 12 до 15 Учасником такого дійства міг бути тільки чоловік, що за потреби виконував і жіночі ролі

Хорéг (грец *choros* хор) — багатий афінянин, якому доручався набір, підготовка хору для драматичних чи хорових замань, визначення платні хорєвтам, підбір костюмів тощо Спочатку він виконував обов'язки дидака (вчителя) та корифея, з V ст X стала особа, що зголошлася добровільно виконувати цю роботу У разі успішного виконання функції X його нагороджували тринжником під час хорових агонів, вінком — під час драматичних та правом у храмі вшанувати того бога, якому були присвячені змагання З IV ст до н е обов'язки X почала виконувати держава

Хорéй (грец *choreios*, від *choros* хор), або **Трохéй**, — триморна двоскладова стопа з першим довгим і другим коротким складами Довгий склад замінювався двома короткими (трибрахічна заміна $\cup\cup$), короткий — пришвидшеним довгим (спондеїчна заміна $-$), рідше траплялися дактилічна та анапестична заміни У ранніх римських поетів вони спостерігалися частіше, ніж у грецьких та у давньоримських Поняття походить з античних хорів, які виконували пісні на честь бога Діоніса та виступали у давньогрецькому театрі Здебільшого X застосовувався у вигляді трохеїчного триметра (верс із чотирьох діподій), зокрема у декламаційній частині трагедії та комедії Таким був і розмір давньоримських народних пісень, який позначився на середньовічній латинській поезії, сформувавши шестистопний вагантський вірш із цезурним наголосуванням, який став зразком одинадцятискладника У силабо-тонічній системі X — двоскладова стопа, в якій ритмічний акцент припадає на перший склад, зазвичай негарний (\cup) Проте у хорєїчному вірші наголоси спостерігаються не скрізь, крім константи, що дає змогу варіювати прихідні Іноді з'являється додатковий наголошений склад, тобто спондеї

Чим він не да Винчі? не Буонароті?

Майстер з Чинквеченто, з глибини віків?

У цьому фрагменті з поезії «Майстер» І Багряного використаний шестистопний X, проте перша стопа у першому рядку сприймається як спондеї, а друга,

четверта і п'ята — як пірихій. У другому рядку друга й четверта стопи також є пірихіями. Акцентовані й неакцентовані склади зазвичай відіграють фонологічну та сенсорорізніювальну функції, тому односкладові слова з нефолологічним наголосом можуть посідати слабкі місця, витворювати надсистемні наголоси, а для кількаскладових слів такі місця не характерні, тому що порушують віршовий розмір. Сильні місця у Х. (як і в ямбі) тяжіють до різноступеневої акцентованості: остання стопа у версі завжди наголошена, передостання — менше наголошена, третя стопа від краю переважно наголошена тощо. Тобто, ритмічні акценти виявляються через стопу, можуть мати власні характеристики у кожному віршовому рядку окремо без цезури, наприклад у шестистопному розмірі, поставати у півверсах (шестистопний розмір із цезурою). Тут актуалізований закон регресивної акцентної дисиміляції. Коли ж застосовується закон висхідного руху, то роль першої, сильнаголошеної, стопи у версі відводиться тій, в якій сильне місце припадає між двома ненаголошеними складами. Там, де збігається дія двох законів, акцентованість стоп наближається до канону: наголошені друга стопа у чотиристопному, третя — у п'ятистопному, друга та четверта стопи у шестистопному Х. На початку розвитку силабо-тоніки в європейській поезії він вживався переважно в жанрі оди, звідки був витіснений ямбом. К. Тарановський аналізує два різновиди Х. — епічний та ліричний. Розрізняють також фольклорний і літературний Х., давній імітаційний і новий, власне літературний, що досліджує Наталя Костенко («Поетика Павла Тичини: Особливості віршування», 1982). У сучасній українській поезії Х., виникнувши в силабічній системі віршування (хорейзовані псалми Дмитра Туптала Ростовського, «Епітафіон гетьманові Івану Брюховецькому» Лазаря Барановича тощо), був визнаним віршовим розміром від середини ХІХ ст., коли здійснилася модернізація Шевченкового вірша, живленого фольклорною традицією (коломийки, шумки тощо). Х., поєднуючись із пірихієм, застосовувався як у народному (пісня «У сусіда хата біла», лічилки тощо), так і в літературному віршуванні, наприклад у поезії представників української школи в польській літературі. Зазвичай Х. надає віршеві пафосного, урочистого, піднесеного, інколи суворого колориту. Рідковживаний одностопний Х. трапляється у брахисонетах, гетерометричних формах:

Жатка
Жваво
Жито
Жне.
Жатку
Жнець
Не дожене (Грицько Бойко).

Інколи спостерігається двостопний Х., до якого, зокрема, звертався В. Сосюра:

О ясного
болю яд!
Білі ноги,
синій сад,
Вітра гули
і село..
Все минуло,
все пройшло.

Частіше українські поети звертаються до тристопного Х. (апробованого ще у ХІХ ст.):

Піднялися крила
Сонних вітряків,
І черешню білу
Вітер розбудив.
І війнув на книги,
Розметав листи...
Серце! Ти не з криги?
Не з заліза ти? (М. Рильський)

Чотиристопний Х. генетично пов'язаний з віршовим розміром народної пісні та силабічним восьмискладником. Він відображає уявлення про «легку поезію» на зразок анакреонтики, романсів тощо. Таким розміром були написані поеми «Лис Микита» І. Франка, «Леся, преславний гайдамака» Б. Грінченка, «Гайявата» Г. У. Лонгфелло. Зразок чотиристопного Х. з доробку О. Олеса:

Кожний атом, атом серця
Оберну я в слово, в звук...
О, яка велика вийде
Повість радоців і мук!

Трапляються випадки застосування чотиристопного Х. з постійною цезурою та нарощеним на один склад першим півверсом. Такий розмір збігається із двостопним пересіченим анапестом, а обидва вони суголосні пентону третьому, тому І. Качуровський вбачає у ньому окремий метр. До п'ятистопного Х. звертається чимало поетів, як-от Олена Теліга, яка застосувала цей розмір з нерегулярною цезурою та чергуванням акаталектичних і каталектичних закінчень віршових рядків:

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

Значно рідше вживається п'ятистопний Х. із постійною цезурою на другій стопі, що притаманно віршуванню російського поета М. Лермонтова, хоч інколи така форма зустрічається і в українській версифікації, наприклад «Як зв'язали // Діву Катерину...» О. Ольжича. Зрідка трапляється п'ятистопний Х. із цезурою на третій стопі. Цікавий приклад шестистопного Х., який здебільшого пов'язаний із народно-пісенною традицією, часто вживаною без цезури, наявний у поезії О. Влизька:

Та замало буде тихої дороги,
Усміхнеться неня: «Ну і бусурман!»
Налигаю місяць на срібляні роги,
Шкереберть на ньому полечу в туман.

До такого розміру близький тристопний пеон третій, для якого характерна більша впорядкованість. Значно помітніший шестистопний Х. із цезурою після третьої усченої або повної стопи, як у вірші «Яблука доспілі, яблука червонії» М. Рильського.

Гей, поля жовтіють, і синіє небо,
Плугатар у полі ледве маячить...
Поцілуй востаннє, обніми востаннє:
Вміє прощаватись той, хто вмів любити.

Семистопний Х. вживається впереміж з іншими стопами, здебільшого гетерометричного поліваріативного типу. Відомі «чисті» форми цього рідкісного розміру, зокрема вірш «Зміїний цар» білоруського поета

М Богдановича («В темнім небі — хороводом // зорі синьою») у перекладі І Качуровського Восьми-стопний Х, постаючи з поєднання двох віршів чотирис-топного Х в одну ритмічну одиницю, інколи трапляється у віршовій практиці

Скільки щастя, що боюся Залоскоче, як русалка
Шовковинками проміння перев'яже, обві'є
Заполонить Зацплує ніжно-ніжно, палко-палко
Всю жагу — зоревий трунок,

п'ятий трунок — ізоп'є
(В Чумак)

Х поширений також у формі неврегульованого (вільного) вірша як довільний Х з різною кількістю стоп у віршовому рядку зі змінною анакрузою, зі збереженням традиційного римування

Має крилами Весна
Запашна,
Лине вся в прозорих шатах,
У серпанках і блаватах
Сяє усміхом примар
З-поза хмар
Попелястик, пелехатих (М Вороний)

Такий варіативний розмір спостерігається у Г Чупринки, віднаходять його і в доробку П Тичини («Хор лисових дзвіночків») Іноді трапляються випадки поєднання двостопних розмірів До такої практики звертався Т Шевченко «Личу в неволи дні і ночі / І лж забуваю» Перший рядок є прикладом чистого ямба, а другий — Х з ямбічною анакрузою Х у білому вірші, порівняно з ямбом, трапляються зрідка

Хореографія (франц *chorographie*, грец *choroia танок, graphō пишу, креслю*) — мистецтво танцю Має багато різновидів (фольклорна, ритуальна, народно-сценічна, бална, спортивна Х тощо), просторово-часові, синтетичні характеристики Термін «Х» позначає також мистецтво створення танців та балету Всесвітньо відомим хореографом першої половини ХХ ст був В Авраменко

Хбри (грец *choros хор*) — верхня відкрита галерея чи балкон у східній частині церкви, де зазвичай розташовуються півці У ранньохристиянських культових спорудах Х були розміщені перед головним вівтарем

Хорія́мб (грец *chorambos*) — в античній версифікації — чотирискладова (шестиморна) стопа, що складається з хорей і ямба (—|—) В українській силабо-тончній системі Х умовно називається поєднання хорей та ямба, що трапляється при відхиленні від ритмо-метричної ямбічної схеми

Наче крапля дощу
в захололій сніжинці
вмерла крапля плачу
в недолюбленій жанці

Перший і третій верси наведеної строфи з вірша «Перші краплі дощу» Наді Степули складаються із двох хорейчних стоп та однієї ямбічної, другий і останній можуть прочитуватися і як Х, і як анапест

Хоровá лірика (нім *Chorlieder*, англ *choral lyric*, франц *poesie lyrique*, польсь *liryka choralna*), або **Хоровий мѐлос**, — ліричний твір давньогрецької поезії, призначений для хорového виконання під час релігійних обрядів та публічних церемоній Поширювався передусім на основі дорійської поезії (VII—VI до н е), вивопнювався мфічними, дидактичними,

молитовними елементами, мав строфічну будову Визначальним жанром Х л був гімн, який міг бути присвячений різним богам, також застосовувалися дифірамби (пісні на честь Діоніса), пеани (на честь Аполлона й Артеміді), епічні (на честь переможців спортивних змагань), енкомі (на честь можновладців чи полководців), номоси, сколі, трени Пісні, супроводжувані танцями, називалися гіперхемами, пов'язані з процесіями — просодіями Найвідомішими авторами Х л вважаються Алкман, Стесіхор Симонід із Кеосу, Піндар Так, наприклад, Вакхїлд (прибл 516—450 до н е) мав у доробку дифірамб «Тезей», що складався зі строфи й антистрофи, відповідно виконуваних хором і афінським володарем Егеєм на честь його сина Тезея

Хоровé мистецтво — див **Хор**.

Хоровód (грец *choros хор*) — різновид народного танцю, поєднуваного з драматичними діями та піснею, що належить до давніх хореографічних синкретичних форм Пізніше у Х відображається індивідуальність, поглиблюється ігрова диференціація, з'являються діалогічні та монологічні формулювання, виразні пластичні жести Будучи середньою ланкою між фольклорно-пісенним, ігровим і танцювальним жанрами, Х поділяється на три відповідні групи У першій надається перевага мелодії, використовується спокійний темп, відсутні складні розміри, застосовуються монолог, психологічні та поетичні паралелізми, риторичні питання, вигуки тощо Це наближає такі пісні до народної вокальної лірики, веснянок, купальських пісень Такі піснестви супроводжуються нескладними симетричними чи асиметричними рухами, як-от у «Кривому танці» В ігровому різновиді Х використовуються всі можливі зображально-виражальні засоби, а також швидкий темп, чіткий ритм, діалогічний сюжет, поєднання партій соліста і хору («А ми просо сягли», «Мак» тощо) У Х-танцях домінує хореографічна лексика

Хорóшівське свáнгеліє — євангеліє, написане скорописом XVI ст, що зберігалось у селі Хорошів на Волині Складається із частини Нового Завіту, перекладеного В Негалевським у 1581 (інша назва пам'ятки — Євангеліє Негалевського) із польськомовної версії соціанина М Чеховича У пам'ятці, крім основної частини, наявні так звані зачала, тобто тексти, призначені для потреб богослужіння православної церкви Рукопис зберігався спочатку у бібліотеці Михайлівського Золотоверхого монастиря, а ним — у фондах Національної бібліотеки України на Вернадського

«Хотінська звіт'яга: Тисячолітнє місто в народній творчості, художній літературі та мистецтві» — літературно-художній альманах (Чернівці, 2002), упорядкований Б Мельничуком та Світланого Потянко за редакцією автора вступної статті Б Мельничука Оформлення здійснив В Денисов Видання містить давні пісні, легенди, перекази про Хотин, твори О Хиджеу, О Афанасєва-Чужбинського, О Маковея, М Козака, О Снігура, І Труша (Щербаня) та ін

Хрестомáтія (грец *chrestos корисний і тап-thano вивчаю*) — навчальна книга, що містить систематично підбрану інформацію художні, публіцистичні, наукові твори або їх уривки У Х можуть бути наведені біографічні, автобіографічні, епістолярні матеріали, що дають змогу глибше зрозуміти худож-

ний текст, ідео-стиль митця, жанрово-стильові тенденції, специфіку літературної доби Х розрахована на потреби освіти, як-от «Хрестоматія з української літератури для шкіл і курсів українознавства» (1962) К Кислевського В Україні перші Х з'явилися у ХІХ ст, наприклад «Хрестоматія староруська для внешних клас гимназійних» (1881) О Огоновського, «Хрестоматія церковно-славянських та угро-русских літературних пам'яток» (Унгвар, 1893) в упорядкуванні Є Сабова Ця традиція продовжується і в ХХ—ХХІ ст «Хрестоматія по історії української літератури» (К, 1918, 1919, Кам'янець-на-Поділлю, 1920) О Дорошевича, О Білецького, «Хрестоматія по українській літературі» (Х, 1922) в упорядкуванні автора передмови М Сумцова З'явилися також повні Х за редакцією О Білецького (Давня українська література — К, 1949), М Сулими (Давня українська література — К, 1991), В Яременка та Є Федоренка (Українське слово Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст — У 4 кн — К, 1993—95), В Яременка та Оксани Сліпущо (Золоте слово Хрестоматія літератури України-Русі ІХ—ХV століть — У 2 кн — К, 2002), В Яременка та Вал Шевчука (Слово многоцінне Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху ренесансу та Бароко ХV—ХVІІ століть — У 4 кн — К, 2006), Наді Гасвської (Українська література ХІХ ст, 2007) та ін Різновидом Х вважаються читанки До Х близькі також антології, які, однак, не підпорядковані навчальній меті

Хрестоматія з української літератури в Канаді. 1897—2000 — різножанровий збірник творів українських письменників-емігрантів у Канаді (Едмонтон, 2000), упорядкований Яром Славутичем та М Шкандриєм Видання, повторюючи зміст упорядкованої Яром Славутичем «Антології з української літератури в Канаді 1897—1973» (Едмонтон, 1973), поповнилося прозовими та драматичними творами С Чернецького («З глибини пропасти»), М Стечишина («Пайлот Бют»), М Ковшуну («Ворон кряче»), митрополита Іларіона («На чужині») У ньому вміщені поезії І Збури, С Чернецького, П Крата, Мирослава Ірчана, Тетяни Шевчук, М Ічнянського, М Мандрики, В Скорупського, Б Мазепа, Яра Славутича, Віри Ворскло, Б Олександрива, О Гая-Головка, О Смотрича, О Зуєвського, Олександрі Черненко, Стефана Гурко, Марії Голод, В Марочкина, Ярослава Балана, Олександрі Кононович та ін, проза Н Дмитрієва, П Карманського, Мирослава Ірчана, І Кириця, О Лугового, І Боднарчука, Мелані Кравців, Марії Адрияни Китван, О Смотрича, Ольги Мак, Лідії Палій тощо, спогади У Самчука, В Іваниса, О Гая-Головка, В Жили і т д, літературознавчі статті Яра Славутича, Я Розумного, Тетяни Назаренко, Світлани Кузьменко, Ю Клинового і т п У хрестоматії подана бібліографія, складає М Шкандриєм та Яром Славутичем

Християнсько-німецьке застільне товариство (нім *Christlich-Deutsche Tischgesellschaft*) — ґурток німецьких романтиків, перейнятих антинаполеонівськими та ангіметтерніхівськими настроями, заснований у 1811 Л-А фон Арнімом Він сформувався при щойно відкритому очолюваному Й-Г Фіхте Берлінському університеті До товариства належали К-М Брентано, Г фон Кляйст, Й фон Айхендорф, А фон Шамиссо, Ф де ла Мот Фуке, К-Ф фон Са-

віны, Й-Ф Райгардт Гурток підтримував король Прусії Фрідріх-Вільгельм ІV (1840—57)

Христоцентризм — домінантна ознака середньовічних пам'яток писемності, зосереджених на висвітленні містерії Ісуса Христа та апостолів Іх авторами були отці церкви, духовні сподвижники Х позначався на жанровій специфіці тогочасних творів (апокрифи, агіографії, хроніки, притчі, ораторсько-повчальна проза, церковний спів, шкільна драма тощо), естетичні критерії в яких відігравали другорядну роль У давній українській літературі, яку не зачепили процеси секуляризації, Х був визначальним до кінця ХІХ ст

Хрія (грец *chreia* оповіщення) — промова на задану тему в ораторському мистецтві, лаконічний анекдотичний дотепний текст, інколи дидактичного чи філософського змісту (наприклад, «*Не жити, щоб істи, а істи, щоб жити*»), зазвичай виконуваний під час імпровізованих вистав на майданах, ярмарках Х іноді близька до сентенції, ґноми, хіазму, максими, завжди пов'язана із конкретною ситуацією, з епізодом біографії відомої особи Характерним зразком жанру був упорядкований Митроклем збірник про вчинки Діогена Синопського (V—IV ст до н е) У Візанті Х вводилася до вправ із риторики (прогімнасти), що відображено у працях Гермогена Тарсійського (прибл 160—230) Близькою до Х вважається апофегма, що спостерігалася у «Письмовнику» Курганова (ХVІІІ ст), в якому був розділ «Давні апофегми» Нині цей термін не вживається

Хроніка (грец *chronika* *літопис*, від *chronos* час) — різновид історичного твору, в якому лише порічно, іноді — у вигляді новел, фіксуються певні громадські, політичні, родинні події, пов'язані з періодами діяльності певних осіб, виділяється від багатоаспектного, різножанрового літопису Середньовічний жанр, поширений у Візантії, Франції, Англії, Чехії та ін, формувався з урахуванням традиції єгипетських, шумерських, гетських, римських анналів, вавилонських Х, біблійних Книги Суддів, Царств, Параліпомена, ісландських саг і т д Суто літературного матеріалу у Х обмаль, переважає чітко сформульована достовірна інформація Поширеними творами цього жанру є англосаксонські Х, започатковані за короля уессенського Альфреда Великого (849—901), «Нова історія» англосаксонського ченця Едмера Кентерберійського, де охоплені події від 1066 до 1122, «Всесвітня історія» Флоренса Вустерського, «Історія бриттів» Гальфріда Монмаутського, який поширив версію кельтського Артурівського циклу, суголосний з авантурним романом наратив Жана Фруассара, «Чеська хроніка» Козьмі Пращького (прибл 1045—1125), віршована «Далімлова хроніка», доведена до 1314, польська «Хроніка і дияння князів та правителів польських» (1113—16) каноніка Галла Аноніма, «Історія Польщі» Яна Длугоша (1413—86), замальована Т Мором (1513) історія Річарда III, описана Е Холлом історія Англії від правління Генріха IV до ХVІІ ст тощо Наприкінці ХVІ ст була написана «Хроніка польська, литовська, жмудська і всієї Русі» Матвія Стрийковського, де йшлося, зокрема, про битву вояків Костянтина Острозького з татарами Жанр Х був відомий і в Україні доби бароко, найчастіше його твори писалися при монастирях, як-от «Хроніка Києво-Михайлівського золотоговерхого монастиря» чи «Хроніка Мот-

ронинського монастиря» Значними були «Хроніки Англії, Шотландії та Ірландії» (1577) Р Голіншеда (помер прибіл у 1580) та ін Їх дані, художньо осмислившись, використував В Шекспір у власних п'єсах-хроніках («Річард II», «Річард III», «Генріх VI», «Генріх V», «Генріх VIII»), де закарбував час як незворотний рух, якому підпорядковані дії та долі персонажів Тому тут актуалізується екстенсивний сюжет, стримке чергування сцен, ритмічний плин зображуваних подій, за основу якого узяті історично фіксовані явища Цим драма відрізняється від щоденника, в центрі якого перебуває суб'єкт історичного процесу, й від роману, основою якого є характери персонажів, реалізовані в історичній ситуації Традиція X та шекспірівської драми позначилася на багатьох нарративних жанрах, доповнованих біографіями, щоденниками, спогадами як-от повість «Сімейна хроніка» С Асакова, романи — родини X «Люборацьки» А Свидницького, «Будденброки» Т Манна, «Вербівчани» А Іщука та ін Поширювалася також історична X («Хроніка за доби Карла IX» П Меріме) Розвиток жанру в XX ст пов'язаний з еволюцією епічної манери («Ost» У Самчука), з тяжінням до документальності («Сад Гетсиманський» І Багряного) X також називають лаконічні інформаційні замітки, повідомлення про події громадського життя за коротких термін, часто подають на сторінках періодичних видань, транслюють каналами радіомовлення та телебачення Існують такі її різновиди, як фотохроніка, кінохроніка Принцип X покладено в основу фентези («Володар кілець» Дж Р Р Толкіна, «Хроніки Нарні» К Льюїса та ін)

«Хроніка» — український культурологічний альманах, заснований 1992 Обов'язки головного редактора виконує Ю Буряк За час існування було надруковано біля 70 чисел досить містких за обсягом видань універсального змісту, більша частина яких висвітлює проблеми культури і літератури Серед них привертають увагу тематичні випуски, присвячені княгині Ользі, князеві Володимирі, Антонію та Феодосію Печерським, Петру Могили, В Вернадському та ін, зв'язкам української та зарубіжної культури і письменства, стильовим тенденціям тощо

Хронікат (грец *chronika litopis*) — багатоплосковий усний нарратив з цілісною, іноді циклізованою композицією, що перетворився на оповідну традицію і став основою трансформації реальних фактів, зберігає історичну пам'ять про минуле Його зразками вважаються скандинавські родові саги Автор цього терміна К Сидов вважає, що прозові твори з аналогічними ознаками можна віднайти у фольклорі будь-якого народу

Хронікер (грец *chronika litopis*) — журналіст, який працює з хронікою, інформує про поточні події

Хроніст (грец *chronos час*) — автор середньовічної хроніки

Хронограма (грец *chronos час і gramma риска, літера*) — латинський вірш, у якому великі літери підбрані так, щоб, застосовуючи римську систему числення (Y, X, L, I тощо), відтворити рік події, про яку йдеться у творі

Хроніграф (грец *chronos час і graphō пишу, креслю*) — жанр історичної нарації в давній літературі, белетризований зведений огляд історії Його основи закладалися у Візантії на підставі потреби об-

ґрунтування християнства як світового вироцнення Одним із перших зразків цього жанру були «Хронологічні таблиці та скорочений виклад загальної історії еллінів і варварів» єпископа Євсевія Памфіла Кесарійського (III—IV ст) Пам'ятка фіксувала важливі події в країнах Сходу, Давній Греції, держави Александра Македонського, Рим, Візантії У писемності Київської Русі поширилися перекладні візантійські X повністю не збережена «Всесвітня хронографія» антохійця Івана Малали (VI ст), перекладена для болгарського царя Симеона (893—924), «Коротка історія Георгія Амартола» (IX ст), відома у Києворуському списку (XIII ст) під назвою «Літоvníкъ скращенъ отъ различныхъ літописць []», «Витяг з історії» Івана Зохари (XI—XII ст), твір Костянтина Манассії (XII ст) Перші два X стали основою Повісті минулих літ Відомим був також латиномовний нарис всесвітньої історії (354) римлянина Іполіта Твори знайомили з історією, дохристиянською і християнською міфологією, культурами різних народів, насамперед візантійською і римською Один із X, названий руським, був складений сербом Пахомієм Логофетом (1442), пізніше мав п'ятсот списків, відомий у редакціях 1512, 1599, 1601, 1617, 1620 Йдеться про середньовічний «Літописець елліньський та римський», який містив виклад все-світньої історії від давнини до правління візантійського імператора Романа Лакапіна (920—944) з переліком на-ступних візантійських зверхників аж до Мануїла Палеолога (1391—1404) та додану руську статтю про завоювання Константинополя хрестоносцями (1204) У пам'ятці, крім римських джерел, використані киеворуські та південнослов'янські літописи, історичні повісті, агіографії тощо, ймовірно, вперше сформульовано міф про Москву як про «третій Рим» Відомий також «Західноруський» X (середина XVI ст), основою якого були друга редакція «Літописця елліньського та римського», переклади Костянтина Манассії і «Всесвітньої історії» М Бельського Під впливом таких текстів у нові редакції X, передусім на Волині (друга половина XVII ст), включали місцевий матеріал Так виникло «Сказаніє Єпифанія про Богородицю» та ін Відомі також Троцький, Софійський X та ін Традиція X сприяла появі наукових праць на зразок «Синопису» (1674) Інокентія Гізеля та козацьких літописів Історія жанру вивчена недостатньо

Хронографія (грец *chronos час і graphō пишу, креслю*) — різновид письменства, започаткований в античну добу, що подає опис давніх територій, застосовуючи різні історичні, етнографічні матеріали очевидців До цього жанру зверталися Стратон, Птолемеї, Помпоній Мела, Тацит та ін X була популярна і за доби середньовіччя, вивозили її у провансальську літературу, а пізніше — у жанр подорожей

Хронологічне переставлення (грец *chronos час і logos слово, вчення*) — прийом переставлення певних епізодів, розділів, частин композиції, зумовлений логікою нарративу прозових творів Так, новели роману «Дім на горі» Вал Шевчука були написані раніше за повість-преамбулу, але в публікаціях з'явилися після неї X п співвідношені з монтажем, особливо у кіноповістях, кінематографії

Хронологія (грец *chronos час і logos слово, вчення*) — виклад подій у часовій послдовності, допоміжна історична дисципліна, яка встановлює точні

дати історичних подій, фактів літературного життя, документів, творчої і видавничої історії літературних творів Так, І Франко надавав великого значення точному датуванню окремих поезій Лесі Українки, щоб якомога адекватніше простежити розвиток її таланту, зміну тематики Для історико-типологічних висновків щодо оновлення художнього мислення показовим видається встановлення інтенсивності публікації творів М Коцюбинського, В Стефаніка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської та багатьох інших митців Нової Генерації у часовому відрізку межі ХІХ—ХХ ст Історики літератури часто застосовують синхронічні таблиці для узагальнення розвитку письменства У книгодрукуванні Х називає компонент структури друкованого видання, вважається одним із складників науково-довідкового апарату книги, подається у вигляді переліку історичних подій, співвіднесених із точними датами, або як спеціальні таблиці

Хронос кенос — структурна ритмічна пауза в античних віршах

Хронос протос (грец. *chronos protos* первинний час) — в античному віршуванні — узвичаєна тривалість вимови короткого звука, найменша одиниця підрахунку часу у версі Те саме, що й мора

Хронотоп (грец. *chronos* час і *topos* місце) — «істотний взаємозв'язок часових та просторових зв'язків, художньо освоєних літературою», за допомогою яких визначається жанр та жанрові різновиди, «образ людини у літературі», термін М Бахтіна (стаття «Форми часу і хронотопу в романі», 1975), зазначений з природознавчих наук Враховуючи трактування І Кантом пізнавальних категорій простору і часу з погляду естетики, міркування Г-Е Лессінга («Лаокоон», 1766), він вважав, що час концентрується, стає «художньо видимим», а простір ущільнюється, «інтенсифікується, вводиться у рух часу, сюжету, історії» у жанрових утвореннях, сприйнятих за дотемнені Х, названий формально-змістовою категорією, завдяки якій вдається «потрапити на терени сенсів» Концепція М Бахтіна стосується взаємозалежності простору й часу у літературних творах, окреслює стосунки між автором і персонажем його твору, проблему кута зору, тобто просторово-часових «форм героя» та «теорії світобачення й доквілля», висвітлює емоційно забарвлені просторово-часові аспекти письменства та змальованих персонажів Часто Х співвідносять із мотивом, темою, обставиною часу і місця дії, або, як наголошував М Бахтін, із насиченим емоційно-ціннісною інтенсивністю порогом, коли увиразнено мотив зустрічі, життєвий перелом, кризу в житті літературних героїв Так, у прозі Ф Достоєвського цей поріг набував метафоричної, символічної, відкритої, часто імпліцитної форми сходів, коридору, світлиць, салонів, вулиць, площ, провінційних містечок і т д, де розгорталися події «падіння, воскресіння, оновлення, прозріння, рішення, які визначають усе життя людини» Крім таких Х, йдеться також про цілісні, містеряльні, карнавальні У художніх текстах дійсність може бути змодельована варіативно, враховуючи розмаїття просторово-часових комплексів, які визначають координати художнього світу, наділені власними характеристиками Так, Х пригоди у повісті «Дафніс і Хлоя» Лонга відтворює абстрактний час, складається з низки не пов'язаних між собою зворотних епізодів, поєднаних із неспеци-

фічним, невизначеним краєвидом Час у художньому світі (творі) постає як багатомірна категорія, в якій розрізняють фабульно-сюжетний та розповідний його види Так, виявляють розбіжність між тим, коли згадані описані події відбулись, і тим, коли про них повідомив наратор як свідок і учасник цих подій чи інформатор, який довідався про них Художній час твору залежить від його наповненості важливими подіями та їх просторовою осяжністю Художній простір у творі також не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів, локальний інтер'єр, пейзаж розкидаються у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення) Х залежить від жанру, особливостей стильової тенденції чи ідіостилію

Хуабень (жит, букв основа речей) — жанр китайського середньовічного письменства, світська оповідь (ХІ—ХVІІІ ст), що виникла на основі записів народних імпровізованих історій та їх стилізації й імітації Фабули могли запозичитися і з танських новел Вплив буддизму на Х був незначним, проте надавався простір фантазям, що маскувалися під реальні події В основу творів покладені історичні та побутові, іноді авантюрні фабули, що часто мали комічний ефект, відтворювалися мотиви судочинства, героїчності, еротичні, чарівні тощо, а також їх поєднання Персонажі репрезентували всі міські стани, у них окреслювалася одна провідна риса характеру Мова була близькою до живонародної, почасти грубуватої Прозова повість з багатьма дотепними епізодами і мальовничими замальовками мала віршовий вступ та кінцівку, віршові вставки містилися і в основній частині тексту, переспіваного прислів'ями Найвідомішим автором жанру був Лін Менчу (1580—1644), перше зведення Х належить Фен Менлуну (1574—1646) Особливо популярним був збірник ХVІІ ст «Цзінь гу ці гуань» («Дивовижні історії сьогодення і минувшини», 1632—44), упорядкований Бао Вен Лао-женем (псевдонім)

Хугляри — мандрівні актори іспанського середньовічного театру ХІ—ХІІ ст, виконавці язичницьких життерадісних вистав

Худжбє мислення — синтезований психічний процес, який зумовлює написання творів, що мають неперебутню естетичну вартість Психологія, характеризуючи мислення індивіда як пізнавальну діяльність, яка узагальнює доквілля, відображене у формі понять, суджень умововідв, визначає такі його різновиди інтуїтивне, наочно-діяльне, наочно-образне, практичне, словесно-логічне, творче, теоретичне Х м є наочно-образним процесом, збагаченим понятійними та інтуїтивними елементами, який реалізується у мовних засобах У ньому переважають уявлення та образи уяви, почуття, які завдяки багатству асоціацій витворюють конкретно-чуттєву інтенціональну художню дійсність Образне бачення письменника близьке до понятійного мислення тому, що також зіставляє, відмежовує, диференціює, групує образи відповідно до певних ідеалів, концепцій письменника, який все ним бачене, відчуте, пережите може втілити, передати читачам у слові Його мовний матеріал представлений висловленнями, фразами, думками, активізованими наратором, персонажем чи ліричним героєм Він їх чує промовленими або промисленими Тому вони завжди перебувають у

певних діалогічних відношеннях, наснажені чимось суб'єктивним світлом, несуть у собі своє і чуже, інше значення. Цим образно-словесне **X** м письменника відрізняється від **X** м маляра, де домінує наочно-образний елемент, об'єм, відображений у барві, тощо. Теоретичне мислення науковця також відбувається на базі мовних засобів, але у ньому головну роль виконує логічно-понятійний компонент. Письменник як людина з властивим їй типом світобачення не обмежується сферою образного чи понятійного мислення. Він свої інтуїтивні осяяння осмислює, а логічні роздуми збагачує почуттями залежко від того, який жанр обрав для свого висловлювання. Моделлю цього процесу може бути вірш «До моєї пісні» Б-І Антонича:

Крутиться світ весняний і зелений
Ясень співає, і серце співає
Пісня натхненням кружляла веретеном
На веретени срібляться слова
Ясень, осяяний сонцем упився,
Перстень натхнення на серці тремтить
Гей же, п'яний, і лежи, і крутись,
пісне моїх двадцятьох і трьох літ!

Художнє радіомовлення — різновид мовлення, який пропагує художню літературу, популяризує кращі твори різних жанрів, впливає на естетичні смаки слухачів. Видами **X** р вважаються радіокомпозиція, радіочесба, радіовистава, радіонарис, літературний портрет, літературна вікторина.

Художнє читання — жанр естрадного мистецтва, що полягає у публічному виконанні читцем творів літератури, публіцистики тощо.

Художник-декоратор — автор художнього оформлення вистави або виконавець його ескізів.

Художні засоби — сукупність зображально-виражальних засобів, прийомів, способів діяльності письменника, за допомогою яких він творить нову художню дійсність за естетичними критеріями, рівнозначну будь-якій реальності довколишнього світу. Він не тільки зображає, тобто оперує миметичними принципами, а й виражає своїм твором духовні цінності і таким чином одуховнює світ, спонукає його розкриватися за ідеалами краси та істини. До **X** з належать тропи (епітет, порівняння, алегорія, гіпербола, перифраз, символ, оксиморон, літота, метонімія тощо), стилістичні фігури (повтори, градація, паралелізм, інверсія, еліпс тощо), принципи фоніки (інструментація, звуконаслідування, анафора, епіфора тощо), формотвірні засоби кожного роду літератури (сюжет, композиція, портрет, пейзаж, інтер'єр, монологи, діалоги персонажів, мова автора і наратора). Водночас вони виступають прийомами характеротворення, засобами художньої типізації. Все залежить від того, які функції **X** з виконують, на якому рівні структури художнього твору розглядаються, з якою метою в кожному випадку вживаються, бо будь-який прийом, спосіб чи виступає засобом тільки стосовно мети **X** з е елементами майстерності письменника (спосіб образотворення, мовно-стилістична вправність тощо), які сприяють розкриттю його таланту, створюють неповторну своєрідність художньої літератури.

Художній простір (нім. *Raumgestaltung in der Dichtung*, англ. *spatial form in literature*, франц. *espace littéraire*, польсь. *przestrzeń w dziele literackim*, рос.

художественное пространство) — простір, відтворений у літературному творі. При цьому використовуються такі зображально-виражальні засоби, які можуть викликати у читача відчуття протяжності, перспективи, сформувати уявлення про краєвид. Д. Лихачов, аналізуючи середньовічну літературу, дійшов висновку, що в літописах, ходіннях, житіях святих тощо важливе значення має переміщення героїв у просторі, образ дороги. Аналогічна фабула поширена і в новітній прозі, як-от у повісті «Вогненне коло» І. Багряного. Вона характерна для багатьох жанрів, зокрема для подорожей, пригодницької та авантюриної літератури, виконує сюжетотвірну функцію («Одиссея» Гомера, «Енеїда» І. Котляревського, «Улісс» Дж. Джойса). **X** п буває замкнутим (чарівна казка), розімкнутим (літературні твори, наприклад роман «Жовтий князь» В. Барки), сценічним (власливий драматург і театру), має здатність до зміщення (лірика представників «Празької школи», виповнена історіософськими мотивами). Класицисти об'єднали **X** п із часом і дією у теорії трьох єдностей. Для зображення певної місцевості вживається поняття «локальний колорит». У літературознавстві при жанровій характеристиці певного твору вживаються терміни «романний», «повістевий», «новелістичний», «ліричний» **X** п тощо.

Художній стиль (нім. *kunstlerischer Stil*, англ. *artistic style*, франц. *style artistique*, польсь. *styl artystyczny*) — різновид літературної мови, що, відображаючи особливий тип артистичного мислення, створює іншу дійсність, рівнозначну довколишній. Мова в **X** с виконує насамперед естетичну функцію, характеризується особливою стилістичною формою, багатоплановими семантичними полями, на які впливають розкута уява, фантазія, несподівані асоціативні зв'язки, використання тропів письменником. Художній мові властиві розмита лексика (від просторічної до нормативної), аграматичні вирази, звернення до інтертекстів, увага до найтонших емоційних нюансів тощо. **X** с, на відміну від загальнонаціональної мови, існує лише в межах конкретного літературного твору. Об'єднуючи різні жанри, стиль та ідіостилю, формуючи мовну картину світу, розкриваючи невичерпний потенціал національної мови, **X** с застосовує традиційні тропи та стилістичні фігури, трансформує наявні стильові тенденції, використовує надбання міфів, фольклору, публіцистики, науки, маючи на меті забезпечити емоційно-образний вплив на читача.

Художній час — час, відтворений у літературному творі. **X** ч може бути зображений, за спостереженням Д. Лихачова, у вигляді «короткого або довгого проміжку», може «тривати повільно або з перервами», рухатися пришвидшено, бути послідовним чи непослідовним, повертатися назад і «забігати» наперед. **X** ч може бути тісно пов'язаний з історичним часом або замикатися на собі. Маючи суб'єктивні виміри та об'єктивні закономірності, він залежить від жанру, стильової тенденції, школи, які спираються на тривалу, зокрема уснопоетичну, традицію. Вона стосується лірики (сучасність), епосу чи казки (минуле), фіксує наявність міфу. Під час розпаду архаїчних обрядових моделей зростає рівень умовностей. Якщо в епосі темп нарративу не випереджав часу зображуваних подій, то в казці це було можливо, хоча оповідь в обох випадках мала чіткий лінійний вигляд.

У романи автор міг використовувати Х ч так, як вважав за доцільне Отже, часові масштаби можуть бути відносно широкими, нарративний темп — лінійним, циклічним, рівномірним, нерівномірним, паралельним, спіралеподібним, круглим тощо Можуть існувати збіги та розбіжності між композиційним і сюжетним часом, гостріше відчуваються колізії між нефіксованою та локалізованою у просторі позиціями наратора, якому поступається автор Своє розуміння історичного та Х ч Ж Дельоз обстоює, запроваджуючи поняття «хронос»

Художність (нім *Kunstwertigkeit, Kunstlersche*, англ *artistry*, франц *art*, польс *artyzm*, рос *художественность*) — складний комплекс структурних властивостей творів мистецтва, яскрава образність, що відрізняє письменство від науки, котра оперує категоріями логіки Термін запроваджений у ХІХ ст, вживається в українському, російському, білоруському, болгарському мистецтвознавстві (літературознавстві) як синонім поняття «артизм» чи «артистизм», поширених у мистецтвознавстві інших європейських країн, але не тотожний поняттю «естетичне» У вузькому розумінні йдеться про оцінювання завершеності, досконалості, «чуттєвої викинченості» (Г-В-Ф Гегель), адекватного втілення творчого задуму Художні явище відрізняється від наукового чи побутового естетичним смисловим наповненням Передумовою Х твору вважається творчий потенціал митця, охопленого оригінальною ідеєю, що спонукає до одиначення вживаних образів Тут першорядну роль відіграє тонкий естетичний смак автора, тип його світобачення, ідіостилію, що відповідають певному мистецькому каноно або суперечать йому, потребують нагального оновлення усталених еталонів і топосів Х може бути строго впорядкованою, замкнутою, як у класицистич чи реалістич, або відкритою, як у творах бароко, романтизму, модернізму, де ще зберігалися доцентрові тенденції, а також у текстах постмодернізму з його апологітизацією децентризму

Художньо-белетристичний стиль — стиль, який характеризує поєднання комунікативної та естетичної функцій мови як засобу художнього образотворення, що зумовлює широке використання розмаїтих експресивних, лексико-фразеологічних одиниць, стилістичних елементів, граматично-синтаксичних форм, притаманних як нормативній літературній мові, так і просторіччю, діалектизмам, соціолоктам тощо Використання різних груп лексики, високих та низьких стилів сприяє егалітаризації (белетризації) художнього нарративу, розрахованого на масового читача

Художньо-документальні твори — художні твори, в основу яких покладені реальні події та їх учасники Зразком Х-д т є роман «Сад Гетсиманський» І Багряного

Художня біографія — художній твір, в основу якого покладено зображення життя непересічної особистості з використанням біографічних фактів та вірогідної вигадки Цим він відрізняється від біографічної повісті (роману, оповідання), обмеженої лише реальним моментом життя письменника чи іншої видатної особи Поняття обґрунтував А Костенко (стаття «На лінії зіткнення»), маючи на увазі відтворення у нарративі життєписної канви Поглибила сенс Х б Галина Грегуль (дисертація «Українська біографічна

проза першої половини ХХ століття жанрово-стильовий аспект», К, 2004), оперуючи ним при аналізі прози В Домонтовича, С Васильченка та ін

Художня дійсність — автономна образна картина, створена уявою письменника і втілена в тексті твору, складається з подій, постатей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів (уявлен, думок, переживань тощо), постає явищем відмінним, іншим, але рівнозначним довіллію Х д концептуальна, вважається цілною і водночас безмежною, «зосередженою єдністю» (Г-В-Ф Гегель), співвідносна з предметною, соціальною і психологічною реальністю, автор надляє її антропоморфними і просторово-часовими вимірами, упорядковує за допомогою композиції відповідно до свого задуму У цьому сенсі Х д видається духовно-інтенціональним утворенням із власною структурою, трактується як особлива художньо-естетична реальність, що конкретизується передусім у зв'язку з її суб'єктом (письменник) і формою втілення (світ художнього твору) Х д постає у двох планах — автора та героя, між якими, за спостереженням М Бахтіна («Естетика словесної творчості», 1979), формуються три типи стосунків «герой опановує автора», «автор опановує героя», «герой сам стає автором» Завдяки цьому авторська свідомість розмежується на «свою» та «чужу», між якими розвивається напружений діалог, що витворює ілюзію об'єктивності Х д, де існують відмінні від автора образи-персонажі, літературні герої, що немовби живуть своїм життям, незважаючи на відоме, притаманне передусім метанаративам, всевідання письменника У Х д перемежуються внутрішні та зовнішні події, між якими часто виникають конфлікти, але здебільшого помітна поліфонія, не обмежена масштабністю зображення, кількістю персонажів чи фабульних ліній, сюжетних переплетень, жанрових обсягів Своєрідність Х д зумовлена темою (тематикою), ідейною настановою, композицією і стилем твору, національним світосприйняттям, загальнолюдськими цінностями, окреслюється ліричним, романтичним, іронічним, сатиричним тощо пафосом Органічність Х д залежить від рівня таланту певного автора, його естетичних смаків, світобачення, культури, поза якими неможливе достеменно письменство

Художня література (нім *schone Literatur, Dichtung*, англ *belles-letters, poetry*, франц *belles lettres, польс literatura piękna, рос художественная литература*) — див Література, рос

Художня правда — основне поняття теорії реалізму, яке характеризує подібність створеного митцями світу та реальної дійсності, так зване відтворення життя у формах життя Х п мусить співвідноситись із правдою історії, але не бути її копією Відтворені чи витворені уявою письменника предмети, постаті, події видаються узагальненими, типовими образами, залишаючись водночас правдивими чи правдоподібними Більшу чи меншу відмінність Х п від довіллія усвідомлював перший теоретик теорії мімізису Арістотель, який наголошував, що історія покаже те, що відбулося, а поезія — те, що, ймовірно, могло відбутись У його «Поетиці» ви-значальні поняття гіперболи, літоти, які передавали перебільшення або применшення ознак реальних явищ при їх мистецькому зображенні, а поняття метафори, мето-

німі виражали розуміння зображення цих явищ за аналогією, подібністю чи кількісним заміщенням. Щоб пояснити специфіку мистецтва, яке, своєрідно наслідуючи реалії, не зводиться до натуралістичного копіювання, теоретики літератури розробляли різні поняття і пропонували відповідні їм терміни: «художня дійсність», «художній час», «художній простір», «естетична ідея» тощо. Феноменологи, відкидаючи міметичні ідеї, які затемнюють специфіку художньої творчості, запропонували (Р. Ингарден) поняття інтенціональності мистецтва. Термін «Х. п.» виконує іншу методолого-евристичну функцію у творах, написаних із засад модернізму чи авангардизму. Тому критики і теоретики літератури, які вважають, що Х. п. обмежена лише міметичною сферою, не сприймають таких текстів, оголошують їх свідченням кризи, спотворенням суті мистецтва, відступом від законів творчості, хоч насправді йдеться про альтернативний характер художнього освоєння Х. п.

Художня творчість — див.: **Творчість**.

Хуторянство — синонім провінційності у літературі (мистецтві), що зводиться до звукового розуміння її творчих завдань, прагнення обмежити їх зображенням ідилічних картин, позбавлених соціального зла. Ця тенденція не має чітко визначеного тематичного дискурсу; зводиться до одноманітних топосів, небажання оновлювати сутність художньої свідомості. Яскравими прикладами Х. в українській літературі може бути критикована М. Хвильовим «червона просвіта» або футуризм періоду Нової Генерації, який Едвард Стріха (К. Буревій) назвав хуторизмом. У першому випадку йдеться про безживий пасеїзм та популізм, у другому — про безгрунтянство та паразитування на стандартах цивілізації, засуджених у «Присмерку Європи» (1918) О. Шпенлером. Не слід співвідносити Х. з руссоїзмом, із сквородинськими пошуками природної людини, зі збереженням захисних етногенетичних основ життя й мистецтва, втрата яких може призвести до хаосу.

«Хюрлукга́ та Хемра́» — туркменський анонімний дастан, відомий також у Казахстані, Узбекистані, Киргизії, створений на основі іранської казки «Хурлега» та її віршової переробки «Хамро ва Хурліко» (XVIII ст.) узбецького поета Сайкалі. Дастан має два паралельних сюжети, пов'язані іменами персона-

жів. У першому йдеться про реальні події: бездітний єгипетський шах просить в Аллаха дітей, у нього з'являються три сини та дочка, але сини мають померти, як тільки їм виповниться чотирнадцять літ. Щоб не бачити їх смерті, батько спровадив їх до охопленого голодом Китаю, де один з братів — Хемра роздав хліб тамешнім людям, запросивши їх до Єгипту, і цим урятував себе та братів від справдження пророцтва. Другий сюжет активізує фантастичну версію: батько в аналогічній ситуації послав синів на пошуки чарівного солов'я, здатного говорити, якого Хемрі допомогла віднайти володарка саду Ірем вродлива Хюрлукга. По дорозі додому заздрисні брати вбили Хемру, відібрали у нього солов'я, але той розповів шаху правду. Хюрлукга врятувала Хемру за допомогою живої води. Дастан, у якому кинуте виклик фатуму, був популярним, у XIX ст. неодноразово перевидавався літографічним способом. Його вивчав академік В. Радлов («Зразки народної літератури північних тюркських племен», 1885).

Хюбріс (франц. *l'hubris*, від грец. *ubris*: *нестриманість*) — передпорогові форми стихійних процесів, які зумовлюють нестійке функціонування певної системи, відкривають для неї різні можливі варіанти існування. Поняття, запроваджене постмодернізмом, використовується для пояснення нестабільних явищ історії культури та письменства. Так, для античного світу воно відповідне піфагорійському поняттю «безмежне», називається «апейрона» у теорії Анаксимандра, пов'язане із розумінням сутності хаосу, його внутрішнього нуртування. Х. засвідчує відмову від застосування причиново-наслідкових зв'язків при аналізі тексту, використовує можливість динаміки нелінійних структур, що виявляють схильність «розривати всі обмеження і долати будь-які кордони» (Ханна Аренд), призводять до непередбачуваних наслідків. У таких процесах вбачають іманентну креативність Х., що спостерігається, зокрема, під час інсайту. Проблема передпорогових форм стихійних процесів детально висвітлена теорією психоаналізу: йдеться про колізії несвідомого і свідомого, яке намагається його приборкати, про енергію лібідю. Спираючись на практику фройдізму і неофройдізму, М. Фуко вбачає у Х., попри труднощі опанування внутрішніми психічними стихіями, ідею самоорганізації («техніку себе») «естетики існування», дає змогу особистості реалізувати себе в гармонії.

Ц

Цвінтарна поезія, або Кладовищенська поезія (англ. *graveyard poetry*, нім. *Kirchhofpoesie*) — жанр медитативної лірики XVII — початку XIX ст., започаткований твором «Думки про кладовище та місця поховання мертвих» (1656) німецького поета А. Гріфіуса. Із середини XVIII ст. Ц. п. — течія в англійській ліриці («Нічні вірші про смерть» Т. Парнелла, «Скарга, або Нічні роздуми» Е. Юнга, «Могила» Р. Блера, «Елегія, написана на сільському цвинтарі» Т. Грея), що розвивалась у межах сентименталізму та передромантизму, осмислювала ірраціональні проблеми буття, його нетривкість і почасти марність у видимих формах. Скорботні медитації поєднували-

ся тут зі стійкими пейзажними мотивами кладовища як осереддя мудрості, протиставленого зарозумілій ученості. Ц. п. поширилась і в інших європейських літературах: «Усамітнення» Й.-Ф. фон Кронегка, «Елегія на сільському цвинтарі» Л.-Г.-Г. Хеллі, «Кладовище» Л. Тіка, «Могила» Г. Легуве, «Гробниця юного ратая» Ш. Ж. Л. де Шендолле, «Гробниця» І. Піндемоте, «Кладовище» М. Карамзіна, «Кладовище» Г. Каменева тощо. Ц. п., не втрачаючи сумної настроєвості, тематично поволі виходила за межі кладовища, як-от у вірші «Коли за містом я замислений блукаю...» О. Пушкіна чи «Морське кладовище» П. Валері. В українській поезії XIX ст. вона помітна у творчості

А. Метлинського. У ХХ ст. до мотивів Ц. п. звертали-ся модерністи (символісти та неоромантики), лірика яких усувала непримирлене, неперомдане протистояння життя і смерті, вимагала не легковажного ставлення до смерті, а вміння і мужності глянути у вічі невідворотному, що притаманне народному світобаченню: М. Вороний («Мерці»), П. Савченко («На цвинтарі, серед хрестів похилих...»), Олександр Олесь («Не дивися в душу: труни там сумні...»), Леся Українка («Пісні з кладовища»), М. Зеров («Вже теплий Олексій...»), М. Бажан («Пильніше й глибше вдуматися в себе...»), М. Вінграновський («До себе»), І. Драч («Ховали два Майбороди Малишка...») та ін. Ц. п. відрізняється від реквієму відсутністю скорботно-патетичних настроїв.

Цезура (лат. *caesura*: *перетин, від caedo: рубати*) — постійна ритмічно-інтонаційна пауза в середині віршового рядка, яка поділяє його на дві, іноді три рівні або нерівні частини. Класичним прикладом симетричного поділу рядка з Ц. після третьої стопи можуть бути «Олександрійські вірші» М. Зерова:

Братерство давніх днів, // розкішне любе гроно!
Озвися ти хоч раз // до вигнання Назона [...]

Таку Ц. називають ще великою, або медіаною, коли вона має ставити місце у багатоскладових канонічних віршових формах: в александрійському вірші, у тринадцятискладнику, в гексаметрі. Вона полегшує прочитання, звучання довгого віршового рядка, розмежованого на півверси, ритмічні такти, наприклад, у силабічних віршах, зокрема в коломийках. На відміну від античної версифікації, де Ц., як правило, припадає на середину стопи, в сучасній силабо-тоніці вона збігається з межею стопи, поділяючи верс здебільшого на дві частини у чотиристопних, п'ятистопних або шестистопних розмірах. Так, у п'ятистопному ямбі Ц. вживається після другої стопи, у шестистопному — після третьої:

Твоя стріла // прощє тонким свистом
Ранкове скло // над степом запашиим

(Ю. Дараган).

Ц., що припала на другу стопу, вважається п'ятиполовинною, на четверту — семиполовинною. Ц., розташовану після наголошеного складу, називають чоловічою (окситонною), після ненаголошеного — жіночою (парокситонною). Українській поезії притаманна також подвійна Ц.:

Живуть під містом, // наче у казках, //
кити, дельфіни і тритони
в густій і чорній, // мов смола, воді, //
в страшних пивницях сто [...] (Б.-І. Антонич).

У цитованому уривку перша Ц. виконує роль медіани (велика пауза), а друга — малої Ц., або коротенької паузи. Ц., як і клаузулу, також розрізняють за закінченням: акаталектичної клаузулі, як в александрійському вірші, відповідає метрична (квантитативна) Ц., каталектичної — ліпометрична, гіпердактилічної — гіперметрична. Так, ліпометрична Ц. спостерігається, коли останній стопі віршового рядка бракує повноти метроструктури, тобто її усичено:

Я їду по рейці // і хитаюсь,
Чи дійду до віку, // чи впаду.
Ліс спинивсь // Ліс, мов зелений заєць,
Задивився // на мою ходу (М. Йогансен).

Гіперметрична Ц. притаманна подовженій стопі:

Ніхто, ніяк, // нічим не спинить
Людьми угноєний // прогрес (І. Світличний).

Ц. може пересуватися в межах рядка або змінювати своє розташування в межах стопи:

І пішов я тоді // до Петлюри,
бо у мене // штанів не було.
Скільки нас, // отаких, // коло муру
од червоної кулі // лягло (В. Сосюра).

У випадку застосування ритмічної паузи використується паузна Ц. Зазвичай така ритмічно-інтонаційна пауза виникає при словоподілі в середині стопи, на відміну від дієрези, де словоподіл збігається з кінцем стопи.

Цезурований силабік — див.: **Восьмискладник**

Цензура (нім. *Zensur*, від лат. *censura*, *sz censeo: оцінюю, висловлюю думку*) — контроль офіційної (світської або духовної) влади за змістом, випуском у світ і поширенням друкованої продукції, творів сценічного, образотворчого та кіномистецтва, радіо- і телепередач, іноді і приватного листування (перлюстрація) з метою недопущення чи обмеження поширення ідей, інформації, що визначені владою як небажані або шкідливі. Ц. започаткована за римського єпископа (папи) Геласія I (494), коли був укладений список неприйнятних для християнства апокрифів. За часів римського папи Павла IV (1557) з'явився «Індекс заборонених книг» для інквізиційних трибуналів. Ц. скасовували в Англії (1694), Франції (1789), у багатьох країнах Європи (1848) як перешкоду інтелектуальній діяльності, розкриттю творчого потенціалу митця. Ц. щодо культури переможеного народу запроваджує нація-завойовник. Так, щодо України, яка перебувала у повній залежності від Російської імперії, були застосовані духовна (релігійна) Ц. та запроваджена в 1720 цивільна, затверджена в 1804, поглиблена статутами 1826 та 1828. Ц. зафіксована в указі Петра I про заборону українського книговидання (1720), Катерини II про заборону викладання книжною українською мовою у Києво-Могилянській академії (1754), Валувським циркуляром (1863), Емським указом (1876), указом Миколи II про скасування української преси (1914). Радянська влада з 1922 запроваджує свої форми Ц. що негативно позначилося на становленні й розвитку української літератури. Так, голова головополітпросвіти Надія Крупська, нехтуючи проголошеним більшовиками Декретом про друк від 7 листопада 1917, поширила обов'язкову для виконання «Інструкцію про перегляд книжкового складу бібліотек та вилучення контрреволюційної і антихудожньої літератури» (1923), за якою мали вилучити твори Платона, Декарта, І. Канта, А. Шопенгауера, В. Соловйова, Л. Толстого та ін. У 1924 вона розповсюдила новий «Керівний каталог з вилучення усіх різновидів літератури з бібліотек, читалень та книжкового ринку», де у розділі «Белетристика» було вказано 992 позиції художніх творів, неприйнятних для влади з ідеологічних міркувань. Для ідеологічного контролю в літературі було сформовано Головліт (1922—90), запроваджувалося так зване «літування», що вдалося до перевірки художніх творів на відповідність критерію партійності. Аналогічні репресивні функції виконували також Агітпроп ЦК ВКП(б), НКВС. Постановою Ради народних комісарів УРСР від 11 серпня 1922 було сформовано Центральне уп-

равління у справах преси, що функціонувало при Наркомосі УРСР (з 1946 — Головне управління у справах літератури та видавництва при Раді міністрів УРСР, або Головліт), що, здійснюючи політику партії в галузі художньої літератури, «очищало» книжкові фонди вилучалися книги П Куліша, М Грушевського, С Єфремова, М Хвильового, В Підмогильного, М Зерова та ін, застосовувалися репресивні заходи та заборона публікації творів, що не відповідали вимогам Ц

Центон (*лат cento клантевий одяг*) — стилістичний інтертекстуальний прийом, який полягає у введінні до основного тексту певного автора фрагментів із творів інших авторів без посилання на них Іноді трапляються твори, повністю складені з уривків інших творів, які І Качуровський називає аплікаціями Ц був поширений за пьзньоантичної доби Так, «Шлюбний центон» пьзньоантичного поета Авзонія (IV ст) містив вірш Вергілія, засвідчуючи ерудицію автора Відомий також візантійський «Христос-страждальник» за творами Еврпіда Художній ефект Ц формується схожістю чи контрастом нового тексту щодо цитованого, особливо виразний при тематичному зміщенні Такими видаються поезії Юрія Клена, які розкривають культурологічну основу та естетичне переосмислення автором мистецьких явищ, духовного багатства української та світової літератури Так, в епопеї «Поплі імперій» поет наводить рядки із сонета «Pro domo» М Зерова («Леонт де Ліль Ередія стежки»), із сонета «Лебеди» М Драй-Хмари («Я був один із лебедів»), із вірша «Був же вік золотий» Олега Ольжича та ін Найпоширеніше цей прийом вживали з пародійною метою представники Бу-Ба-Бу «Любят Оклахому!» О Ірванця, «Ваня Каїн» Ю Андруховича, «Мені тридцятий рік минав» В Неборака Вони поєднували рядки, навіть строфи різних авторів задля їх епатування Іноколи Ц використовується у творі для увиразнення його драматичної тональності Так, І Іов («Мозаїка слухової пам'яті») поєднав верси О Олеса, П Філіповича, В Чумака, П Грінка, сформувавши новоякисний, наповнений приглушенням сарказмом твір

Смиються, плачуть солов'ї
Там кризь минулого тумани —
Ми йдемо йдемо, несемо вогні,
Як п'яна покрітка від папа

Центр (*лат centrum, від грец kentron осереддя*) — середина певної системи У понятійному апараті постмодернізму вказує на притаманну метафізичному світогляду властивість світосприйняття, коли сприйнятий більшістю чи декретований Ц вищується над периферією, хоч і живиться постійно її енергією, тому видається штучним утворенням, який потребує деконструкції Співвідношення «Ц — периферія» видається умовним, що засвідчує літературний процес Період панування певного стилю чи напрямку завершується його обмеженням конкретними історичними чинниками французький класицизм був витіснений у письменстві романтизмом, що, у свою чергу, поступився реалізму тощо У межах певної літературної доби переважає той чи той жанр, а інші витиснені на її маргінес Так, прозою нехтували класицисти, поезії віддавали перевагу романтики, але не реалісти Постмодернізм намагається

позбутися цієї дихотомії за допомогою настанов децентрації

«Центр» (*лат centrum осереддя*) — верхня середня частина газетної сторінки, де друкується важливий матеріал Їй надається велика увага, тому вона графічно окреслюється

«Центрифуга» — літературна група (Москва, 1913—22), очолена С Бобровим, яка об'єднувала символістів гуртка «Лірика» (Б Пастернак, М Асєєв) та футуристів (В Гнедов, Божидар, К Большаков та ін), була близька до футуризму, але не поділяла його нігілістичного ставлення до класики, пов'язана з петербурзьким егофутуризмом «Ц» видавала свої збірники «Руконог» (1914), «Другий збірник Центрифуги» (1916), «Лічень» (1914—20) У 1922 деякі її представники перейшли до ЛЕФу, інші — віддали перевагу експресіонізму, видавали часопис «Московський Парнас» (1922)

Церемоніальний стиль (*лат caeremonialis той, що стосується культових обрядів і грец stylos грифель для письма*) — різновид урочистого, переважно монологічного мовлення, використовуваній під час обрядів, ритуалів, офіційних заходів, родинних свят тощо Ц є відображений у панегриках, одах, урочистих промовах, насичених звертаннями до конкретного адресата (займенник Ви) й онними формулюваннями У творах переважають віншування, побажання, запрошення, що іноді поєднуються запевненнями, вдячністю, клятвою тощо

Цех (*нім Zeche об'єднання працівників, замкнута корпорація*) — див **Кобзар**.

«Цех поетів» — спільна назва кількох літературних організацій Представниками першої з них (Петербург, 1911—14) були М Гумільов, С Городецький, О Мандельштам М Кузмин, О Толстой, В Нарбут, Анна Ахматова, М Лозинський та ін Вони формували ядро акмеїзму, антитетичного символістський «Вежі» Вяч Іванова та Академії вірша, видавали журнал «Гіперборей», альманахи «Цех поетів», книги Друга організація (1916—17) сформувалася на квартирі Г Адамовича за участю Г Іванова, О Мандельштама, К Мочульського, В Пяста, С Радлова та ін Третя, поновлена в 1920—1923 за ініціативою М Гумільова, залучала до своєї роботи Г Іванова, Г Адамовича, В Родченківського, Н Оцупа, згодом — Ірину Одєвцеву, С Нельдихена, К Вагінова У її діяльності брали участь О Мандельштам, Л Ліпавський, П Волков, В Ходасевич Ця організація запровадила нормативи, які висувалися перед поетами Її представники також детально аналізували вірші, обговорювали композицію колективних збірок чи гектографічного «Гіперборей», влаштовували вечори у Будинку мистецтв (Дом искусств) Діяльність акмеїстів поступово трансформувалася у неокласицизм, на чому наголошували М Гумільов, В Жирмунський («Про поезію класичну і романтичну», 1920), Н Оцуп («Про М Гумільова та класичну поезію», 1922), К Мочульський («Класицизм у сучасній російській поезії», 1922) Пізніше, після арешту й загибелі М Гумільова, «Ц п» існував за інерцією (до 1926) Спроби поновити діяльність організації відбулися у Берліні, взимку 1922—23 (Г Іванов, М Оцуп), у Парижі (1923) Діяли також тифліський «Ц п» (1918—19), константинопольський (1920), бакинський (1920), московський (1924—27), юр'ївський (1929—32), ревелський (1933—35)

Цзацзюй (кит *змшані п'єси*) — класична форма китайської юанської драми, поширена у XIII ст. Вона репрезентувала авторські твори великого обсягу, складалася з чотирьох прозових актів-діалогів, між якими дописувалися вставні сцени. Ц відкривалася прологом і завершувалася зазвичай віршовою моралізациєю (від двох до восьми версів). У середині тексту п'єси вводилися ліричні арії (цзюй), що виконував лише один герой. Їх у кожному акті налічувалося до дванадцяти-чотирнадцяти, об'єднаних однією тональністю та спільною наскрізною римою. Ц протиставлялися чуаньці.

Цзіцзюй — пекінська музична драма, що інтегрувала традиції китайських театрів, ставши їх загальнонаціональним репрезентантом. Тому у фабульну основу покладено інтертекстуальні принципи, ремінісценції драми цзацзюй, практику інсценізації романів. Ц притаманна вільна композиція, необмежена кількість актів, співвідношення прозових та поетичних епізодів залежить від перебігу сюжетних ліній, деякі сцени побудовані або на діалогах, або на аріях. Персонажі зазвичай узагальнені, мають вигляд масок, в яких означена певна риса характеру людини. За жанром Ц — переважно комедія та власне драма, в яких розігруються мотиви цивільного чи військового життя.

«Цзінь гу ци гуань» («Дивовижні історії сьогодення та минувшини») — китайський збірник міських повістей XIII—XVII ст. жанру хуабень, упорядкований Бао Вен Лаоженя (псевдонім). У ньому містилося соток кращих творів, взятих із попередніх збірників. Повісті склалися з коротких історій, вставних віршів, підсумкових висловлень, розкривали галерею різностанових персонажів, реалістично зображували надприродні явища. Інколи автор втручався у зображувані події. Збірник перекладався різними мовами.

«Цзінь, пін, мей» — китайський соціально-побутовий роман (1595, опублікований у 1610), автор якого прихований під псевдонімом Ляньлін Сюсюошен (Насмшшинь Ляньлінський). Ним міг бути або Сюй Вей, або Лі Чжи, або Юань Хундао, або Фен Менлун. Варіант роману, опрацьований Чжан Чжупо наприкінці XVII ст., перекладений на європейські мови. Твір висвітлює повстання XII ст. на чолі із Сун Цзянем, але зображується події XVI ст., пов'язані з життям аптекаря, який після різних махінацій став багатієм та повітовим суддею. У творі висміяні людська розумова вбогість, який протиставлено достоїнстві чесноти. У Китаї роман був заборонений, оцінений лише у 20—30-ті XX ст. Лу Сінем, Чжен Чженьдо, У Ханем та ін.

Ци — жанр китайської класичної інтимної або пейзажної поезії, сформований у VIII ст. на основі народної міської пісні-романсу на певну мелодію, сягнув розквіту у X—XI ст. Ці, маючи різні розміри, були, на відміну від юефу, чітко ритмізованими, полагали у чергуванні рівних та нерівних тонів. У Ці порівняно з ши (уставний вірш) могли з'являтися рядки різної довжини. Верси зазвичай римувалися, але вимога римування не була такою строгою, як у ши, залежала від мелодії, як і вся форма жанру. Пісенні Ці вживалися в китайському театрі, зокрема в аріях (цзюй). Найвідомішими авторами Ці були Лю Юн (987—1053), Оуян Сю (1007—72), Су Ші (1036—1101), Цінь Гуань (1049—1100), Чжоу Банянь (1056—1121),

Лі Цинчжао (1084—1151), Лу Ю (1125—1210), Сінь Ціцзі (1140—1207).

Цикл (грец. *kyklos* коло) — низка пов'язаних між собою явищ, близьких за походженням, змістом, функцією, які творять певну цілісність. У літературі — сукупність художніх творів, належних до одного жанру або спільних за ідейно-тематичним принципом, за подібністю композиційних форм, об'єднаних задумом автора в естетичну цілість. Послідовність творів, які включаються до Ці, визначається структурними принципами єдності форми й змісту, діалогічності, плинності настрою епічного чи ліричного героя, розвитком внутрішнього конфлікту, переживання різни за мотивами, інтонаційно-ритмічною структурою, строфічною будовою, жанрами, твори Ці витримані у спільному стильовому ключі, завдяки композиційній єдності набувають додаткової естетичної вартості, сприймаються як новий твір. Між складниками Ці існує відцентрово-доцентровий взаємозв'язок, кожен із них зберігає відносну автономію. Цим таке об'єднання відрізняється від варіацій, доборок, збірок чи збірників. Ці з'явилися за доби античності (кікличні поеми) та Відродження («Кентерберійські оповіді» Дж. Чосера, «Декамерон» Дж. Боккаччо, романтизму («Кримські сонети» А. Міцкевича), символізму («Вірші про Прекрасну Даму» О. Блока) тощо. За спостереженням Д. Чижевського, барокові письменники схильні до циклізації віршів, хоч така тенденція помітна і раніше, зокрема в добірку Катулла, Проперція чи Овідія, у «Надгробних плачах за смерть Яна Кохановського» латиномовного поета Севастіяна Кльоновича, в історичних хроніках В. Шекспіра. Ці притаманні і фольклорній практиці, як-от циклічний епос, особливо поширені в обрядовій та календарно-обрядовій поезії. У XIX—XX ст. Ці сприяли розкриттю нових художніх можливостей лірики, формуючи її нове жанрове утворення, прози (трилогія, тетралогія), драматургії. За основу Ці обирали тему, жанр, ліричного суб'єкта («Пісні Мальдорора» Лотреамона), ідею («Переможені» П. Верлена), поетичний настрій («Кримські сонети» А. Міцкевича), строфічну будову («Сонети подільської осені» Д. Павличка), структурування книги («Душа і доля» М. Ореста), графічний принцип («Каліграми» Г. Аполлнера) тощо. Твори, написані в один час, письменник може включати до різних Ці, написані в різний час — до одного Ці, наприклад «Ругон-Маккари» Е. Золя, «Ритми» і «Хвилини» Лесі Українки. До циклізації лірики часто вдавалися Т. Шевченко («В каземати»), Л. Глбов (акровірш), Б. Грінченко («Весняні сонети») і Франко («Зів'яле листя»), М. Коцюбинський («Хмари», «Утома», «Самотній», «Сон»), М. Ворогій («Весняні елегії»), П. Тичина («Енгармонійне»), Б. Кравців («Станси»), Патріція Кіліна (мнівірш), Ю. Андрухович («Кримінальні сонети») та ін. Відомі епічні Ці: повісті П. Панча («З моря», «Без козиря», «Голубі ешелони»), «Повість наших днів», львівський Ці романів Р. Іванчука («Черлене вино», «Манускрипт з вулиці Руської», «Вода з каменю», «Шрами на скалах»), київський Ці історичних романів П. Загребельного («Диво», «Первомість», «Смерть у Києві», «Євпраксія»). У Ю. Клена є Ці сонетів «Коло миттєве», де відтворено послідовність розвитку людини від народження до смерті. Б.-І. Антонич використовував Ці як прийом структурування своїх збірок «Привітання життя», «Три перстені», «Зелена Євангелія», «Книга Лева» Ці.

формується або за довільною, периферійною, ознакою, або за концептуалізованою, продуманою автором основою Тому йдеться про композиції Ц, зокрема, про лінійний та концентричний її типи, які сформовані завдяки монтажу, що використовується у різних жанрових формах До Ц відносять складні жанрові утворення, як-от роман у новелах («Вершники» Ю Яновського, «Тронка» О Гончара) Поняття застосовується в інших мистецтвах, зокрема у музиці («До далекої коханої» Л ван Бетховена, «Зимовий шлях» Ф Шуберта, «Карнавал» Р Шумана, твори М Лисенка, Я Степового, Б Лятошинського, В Косенка та ін), у малюванні («Капричос» Ф Гойї) тощо

Циклізація (грец *kyklos* коло) — у літературній практиці — об'єднання у цикли певних жанрів, окремих творів Див Цикл.

Циклічний епос (грец *kyklos koloseros* слово, оповідання) — група епічних творів, об'єднана зображенням однієї історичної доби, головних персонажів, місця дії чи авторським задумом Форму Ц є мають ірландські саги, казки («Тисяча і одна ніч»), поеми («Роман про Лиса»), киеворуські білини (про Іллю Муромця та ін), великі за обсягом прозові твори (дилогі, трилогі тощо, як-от «Людська комедія» О де Бальзака, «Ругон-Маккари» Е Золя, «Велика рідня», «Хліб і сіль», «Кров людська — не водиця» М Стельмаха)

Цинічний розум (франц *циністе*, від лат *супісис цинік*) — кризовий момент у післяпросвітницькій інтелектуальній діяльності, коли запанувала «просвітлена хибна свідомість» у вигляді демонізму, сатанізму, нігілізму Поняття запровадив німецький філософ П Слотердайк («Критика цинічного розуму», 1985) На його думку, таку тенденцію втілює католицький священик, який після перелому вдається до моралізування Така невідповідність між словесним і реальним світом яскраво представлена у творчості романтиків та натуралістів Найвиразніший прояв Ц р відображено в романі «Батьки і діти» І Тургенєва В українському письменстві Ц р майже не відображений, окремі його елементи окреслені у повісті «Андрій Лаговський» А Кримського чи в романі «Без ґранту» В Домонтовича До спроб реалізувати Ц р вдавалися панфутуристи, однак більшого ефекту досягли кубофутуристи, дадаїсти, французькі сюрреалісти Апельювання до Ц р використовують деякі сучасні українські письменники Ю Тарнавський, Ю Полакчук, Оксана Забужко, В Цибулько та ін П Слотердайк вважає Ц р притаманним інтелектуалам, на відміну від вульгарнішого кінізму, властивого егалітарній стихії й реалізованого у крайніх формах смислової культури

Циркуляр (нім *Zirkular*, від лат *circularis* круговий) — письмове розпорядження директивного змісту, надслане підвладним установам чи підлеглим службовим особам, наприклад Валуєвський циркуляр

Цитата (нім *Zitat*, від лат *cito* наводжу, проголошую) — дослівний уривок з іншого твору, вислів, що наводиться для підтвердження або заперечення певної думки з дотриманням усіх особливостей чужих міркувань та з посиланням на авторитетне джерело, близький до ремінісценції та алюзії Входить до понять інтертекстуальної взаємодії Вживається для підтвердження думки автора за допомогою

прямої апеляції до авторитета цього джерела, для критичної оцінки певного положення чи розгортання полеміки, для побудови низки доведень, тверджень, суджень, для ілюстрування типологічних ознак висвітлюваних об'єктів Ц не повинна мати великий обсяг, на письми, на відміну від цитова, береться в лапки, пропуски позначаються трьома крапками, взятими у квадратні дужки Відтворюється Ц здебільшого мовою, якою написано основний текст, а посилання на джерело подається мовою оригіналу У наукових роботах у тексті після Ц, у виносці внизу сторінки чи в кінці праці вказується автор, назва джерела, рік і місце видання, номер сторінки Ц можуть бути уривки текстів, речення чи окремі групи слів, подані в контексті авторського речення Ц можуть бути й афоризми, прислів'я, крилаті слова В епіграфах до творів використовуються Ц для підсилення авторської ідеї

Цитатна мова — мова, до якої залучено буквальний текст, запозичений із твору іншого автора Приклад такого інтертекстуального прийому з повісті «Каміння під косяком» Ольги Мак (слово головного героя Андрія під час колективізації), в якій використано цитати з поезії Т Шевченка

А я прозрів оце тепер Прозрів і кажу і кажу вам «Схаменіться будьте люди, бо лихо вам буде!» Схаменіться! Прочитайте «Юродивого!» Чи то не про вас написано? У вас кожний «юродивий», кожний «з ума зійшов», хто лишень відважиться слово правди сказати! Бо ви боїтеся! А я вже нічого не боюся! Коли б мені це такий товстомордий «капрал» став тепер на дорозі, то я б його не лишень «у морду затопив», а й горло йому перегриз би!

Цитатна назва (нім *Zitat*, від лат *cito* наводжу, наголошую) — застосування цитати у назві літературного твору Так, назва роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика узяті зі Св Письма, «По кому подзвін» Е Хемінґуей — із «Роздумів» Дж Донна, збірка «За всіх скажу» О Влизька — з вірша П Тичини тощо

Цитатне мислення (нім *Zitat*, від лат *cito* наводжу, наголошую) — наслідок структуралізму та раннього постмодернізму з установою на інтертекстуальність та смерть суб'єкта й автора, зумовлений розвитком всіх мистецтв ХХ ст, для яких цитата стала однією з характерних ознак Інколи вона набувала гіперболізованого вигляду Таким, зокрема, був роман-цитата «Пані з А» (1979) Ж Ріве, що складався із 750 витягів, запозичених з творів інших 408 письменників На думку нового романіста М Бютора, нині не існує індивідуального твору Тому стилістика постмодернізму виражає себе за допомогою хаосу цитат, адже, на переконання Р Барта, інтертекстуальна практика постає як сфера анонімних формул, мимовільних, автоматичних цитат, які слід вважати центонами

Цитований дискурс (нім *Zitat*, від лат *cito* наводжу, наголошую, і *discursus* міркування, доведення) — прямий дискурс, який, на думку Ж Женнета, поряд із транспортованим і наратизованим дискурсами вважається одним із трьох способів вираження висловлень та думок персонажа літературного твору Ц д відрізняється від безпосереднього дискурсу прикінцевим реченнєвим компонентом, в якому наводяться слова та думки героя

Цитований монолог (нім. *Zitat*, від лат. *cito*: наводжу, наголошую, і грец. *monos*: один, *logos*: слово, вчення) — мовлення персонажа у формі третьої особи, власне внутрішній монолог, цитований дискурс, в якому відображено думки героя, а не його висловлення. На думку Д. Кона, існує психонарація (непрямий монолог), наратований та прямий Ц. м.

Ціцера — друкарський шрифт кеглем двадцять пунктів (4,51 мм), яким Шперер, учень Й. Гутенберга, опублікував «Листи» Цицерона (1467), назвавши його іменем свій винахід. Шрифт використовується для друкування підручників та книг для дітей.

Цілісність літературного твору — інтегральна багаторівнева єдність довершеного художнього твору, що не зводиться до суми його складників чи до будь-якого з його компонентів, вважається комунікативним полем автора, героя й читача. Сенс твору, поступово розгортаючись, наповнює змістом кожен промовисту деталь, вивіряється через естетичну доцільність, функціональну наповненість, художню завершеність, що не підлягає трансформації після автора. Йдеться про Платонівське розуміння єдності літературного твору, а за Арістотелем, — про ціле, що «має початок, середину та фінал». Більшість поетик тлумачила її як конструктивну, а не органічну єдність. Натомість Ф. В. Шеллінг наголошував на другому аспекті, не применшуючи значення конструкції, в якій усі взаємопов'язані складники формують складну структуру художнього твору. Таку органічність твору відзначає також Й.-В. Гете. Завичай духовно-органічний аспект літературного твору не призводить до ототожнення артистичної дійсності з історичними та біографічними реаліями. Ц. л. т. має свій, інтерсуб'єктивний рівень, здатний існувати автономно як спілкування автора і читача, як реалізація у композиції. Цим зумовлюється необхідність його цілісного аналізу, що, однак, не означає докладного, вичерпного застосування всіх аналітичних процедур. Цілісним може бути навіть частковий, вибірковий розгляд окремого епізоду чи тропу. Головна умова цілісного аналізу полягає в тому, щоб будь-який, навіть найменший елемент структури твору, наприклад, звукопис чи епітет, розглядався крізь призму цілісності твору, яка формується у свідомості аналітика, інтерпретатора після естетичного його сприймання. Водночас поняття «Ц. л. т.», маючи відносний характер, видається сумнівним із погляду постмодернізму, замінюється концепцією деконструкції. Однак художній текст, незважаючи на завершеність, здатний набувати інших форм цілісності.

Цільове число — число періодичного видання, присвячене важливій події, розкриттю однієї теми.

Ціннісна орієнтація — вибіркова, відносно стійка, багатопланова система спрямованості худож-

ніх інтересів та потреб письменника, що істотно впливають на його творчість, темперамент, стиль мислення, на перебіг інтелектуальних, моральних, емоційних та мотиваційних процесів. Ц. о. вказує також на спосіб розгалуження художніх явищ за їх значенням, пов'язується з переконаннями, естетичним смаком, жанрово-стильовими пріоритетами, волею автора, формуючи його ціннісно-орієнтаційну єдність, що може відповідати положенням визначальних літературних шкіл чи тенденцій або протистояти їм. Ц. о. характерні також для літературного критика, будь-якого рецензента. На основі Ц. о. змальовані герої літературних творів, передусім класичного та некласичного періоду, інколи носії ідей та життєвих програм певного автора чи навіть стильової тенденції, наприклад, Вертер чи Фауст, що стали вічними образами, нащипами. Їх кваліфікують також як героїв-ідеологів, апологетів особистісного чи колективного інтересу, свободи тощо, особливо притаманних тенденціям романтизму та реалізму, сприймають як зразок життєвості, самопожертви, бунтарства, демонізму, авантюризм, трикстерства, антигеройства тощо.

Цінність — головна категорія естетики, що позначає значущі для певної спільноти, історично зумовлені, аксіологічно виважені явища мистецтва (культури). Поняття вживається також у філософії, етиці, соціології, застосовується у літературознавстві. Ц. сприяє виявленню суті людського, суб'єктивного ставлення до реального чи метафізичного світу і здобутків художньої дійсності. Ц. притаманна універсальність, тому її називають онтологічною, або вищою (любов, краса, свобода, істина, гармонія), хоч виокремлюють і локальні різновиди, зокрема сформовані у світосприйнятті певного народу, соціальної чи професійної групи. Ц. змінюються з розвитком суспільства й ідейних переконань спільноти. Так, критеріями літератури для прихильників класицизму були розум, обов'язок; Просвітництва — розум, дидактика; романтизму — розкута уява; реалізму — мімесис, правда, життєподібність; модернізму — іманентне мистецтво; авангардизму — деструкція; постмодернізму — деконструкція, ризом, епістемологічна невпевненість і т. п. Поняття «Ц.» вперше з'явилося у філософії І. Канта, осмислювалося у наукових працях Р.-Г. Лютце, В. Віндельбранда, Г. Ріккєрта, М. Вебера, Г. Когена, М. Шелера, Н. Лоського. Іншим аспектом Ц. є осмислення здатності мистецького твору викликати відчуття естетичного задоволення його формою, гармонійною завершеністю. Ц. є предметом вивчення аксіології.

Цуг (нім. *Zug*: *хід*) — художні повтори чи сюжетні рамки у спектаклі, які спрямовані на краще сприйняття режисерського задуму глядачем.

Ч

Чабарашка — див.: Шумка.

«Чайка» — альбом українських пісень, дум, байок, віршів, оповідань упорядкований Ф. Піскуновим (1876). У ньому були репрезентовані твори багатьох письменників, зокрема І. Мазепи, Г. Квітки-

Основ'яненка, Т. Шевченка, П. Куліша, Ганни Барвінок, А. Могили (псевдонім А. Метлинського), О. Стороженка, О. Кониського, Гетьманця (псевдонім М. Старицького), В. Шашкевича, Ф. Піскунова, П. Свого (псевдонім П. Свенціцького), Р. Витавського та ін.

Чайнвóрд (англ *chat lanуog, word: слово*) — літературна гра, яка полягає в тому, що в симетричну подлену на клітині фігуру слд вписати необхідні слова так, щоб кінцева літера одного з них була початковою в наступному слові

Чакóна (ісп *chacóna*) — давній іспанський швидкий танець у супроводі співу та гри на кастаньтах Так називається і музична п'єса у вигляді варіації на певну тему, повторювану в басовому голосі

Чампу — жанр індійської літератури з нерегулярним використанням віршових і прозових епізодів, на який вплинули санскритський роман та епічна поема на зразок магакав'я Перша згадка про нього вміщена у трактаті «Люстро поезії» Дандіна (VI — VII ст.) Найдавнішим серед збережених є твір «Чампу про Нала» Тривікрамбати (X ст.), в якому переповідається легенда про Налу та Дамаянті з Махабхарати Жанр проіснував до XIX ст. До нього зверталися Бходжі та Лакшмана Сури («Рамаяна-чампу», XI ст.), Анантабатта («Бгарата-чампу»), Нілаканта Дкшида («Чампу про трупф Шиви», XIV ст.), Нараяна («Чампу про Сваха та Бога Місяця», XVII ст.)

Чарбáйта, або **Бадйла**, — сукупність форм афганської народної поезії з притаманним їм початковим версом (сар, або каср), наявністю у строфі чотирьох бейтів (дистихів або чотирьох миср'а), півверсів Стала популярною в XIX ст., зокрема, у поетів Нурруддіна, Нур Сахіба та ін афганських ашугів, які створювали свої любовні та героїчні поеми мовою пушту

Чарвіна ка́зка, або **Фантастична ка́зка**, — найпоширеніший і найбільш структурований жанр народної казки, безпосередньо пов'язаний з міфом, однак трансформований з міфічної реальності в умовний фабульний простір, де зберігається елемент чуда П Чубинський назвав Ч к міфічною, звернув увагу на специфіку таких уснопоетичних творів, позбавлених дидактичних настанов, здатних спонукати до «серйозної» рецепції Водночас вони набули іншої якості, стали міфологемами, які зберігають у собі архаїчний фабульний код, на чому наголошував Б Рибаків при аналізі «Покотигорошка» Ч к сприймається нині не як реалія, що було притаманне рецепції в минулому, а як блискуча художня вигадка, модель високої етики з перемогою добра над злом, контрастним протиставленням персонажів, які відповідають фреймам, Ч к досліджував В Пропп Персонажі розмежовуються на героїв чудесного походження, багатирів, трикстерів (здебільшого — молодших синів), бувалих чоловіків (ковалів, селянський син та ін) та мудрих двчат і жінок, красунь, амазонок, попелюшок, переслідуваних безневинних дітей Серед героїв української Ч к відомі чудесно народжені Котигорошко (Покотигорошко), Іван Ведмеденко, Іван Корова син або надлені великою фізичною силою і гострим розумом Козак Мамай, Іван Голик, Бух Копитович, Іван Мужичий син, Чабанець та ін До цих образів також належать кмітливі та порядні діти (казки «Івасик-Телесик», «Дідова дочка і бабина дочка», «Кривенька качечка») Їхніми суперниками можуть бути хтонічні зміи-людоджери, відьми та ін потвори Позитивному герою часто допомагають різні вдячні істоти, явища природи, люди надзвичайної сили та вміння на зразок Вернигори чи Крутивуса У замкненому просторі Ч к використані фантастичні мотиви та предмети (кий-самобій, чоботи-скороходи, живлюща-цлю-

ща вода тощо), релікти анімістичного світосприйняття, елементи магії, дивовижних перевтілень («Лютючий корабель», «Ганна-панна» тощо) Вона має свої топси, формули індексу на зразок хронологічного (*був собі*) чи топологічного (*в якомусь королівстві*) зачину, принцип заборони, порушення якої обертається неминучою карою, традицію нарративної неступності та послдовності, структурних повторень (медальна формула), потрійності, ступеневості наростання подій чи навмисної ретардації, застосування гіперболи, монологів та діалогів Ч к може бути сформована й на основі билин («Ілля Муромець та Соловей-розбійник») Українські Ч к привертати увагу багатьох дослідників, зокрема І Рудченка, П Чубинського, І Манжури, Б Гринченка, М Левченка, О Роздольського, І Франка, В Гнатюка та ін, які не тільки записували їх, а й здійснювали фаховий аналіз Цю традицію нині продовжують П Лінтур, М Івасюк, І Хланта, В Давидюк За спостереженням Ліді Дунаєвської («Українська народна проза /легенда, казка/ Еволюція епічних традицій», 1997), яка посиляється на дані фольклорних експедицій та міркування інших вчених, нині Ч к менш поширена, ніж у минулі століття, на ній позначилися реалістичні віяння побутових та соціально-побутових казок, народного оповідання, хоч вона зберегла свою композиційну структуру Надлені виразними національними архетипами, Ч к водночас за своїми варіативними сюжетами відома багатьом народам Представники міфологічної школи намагалися віднайти її прабатьківщину, вказуючи на давню Індію та Іран, на арабське посередництво (збірник «Тисяча і одна ніч»), до чого схилилися Т Бенфей, М Драгоманов, або на давньогрецькі міфи (М Сумцов), коли йшлося, зокрема, про змєборство, асоційоване з міфом про Персея та Андромеду Однак аналогічні сюжети відомі багатьом народам, які не мали контактів з такими джерелами, що зумовлює висновок про полгенетичність Ч к, її розваги на основі самозароджених сюжетів

Чáртак (польс *Czartak*) — група польських письменників та малярів (Е Козиковський, Я Н Міллер, Я Бжостовський, Т Шантрох, пізніше З Коссак-Шуцька, Я Біркенмайер, В Ханис, Я Віктор, Ю Фалат, З Пронашко та ін), названа за давньою арианською каплицею у Карпатах, які поєднували тенденції експресіонізму з ідеями ескапізму, повернення до природи, до життя карпатських горян Існувала у 1922—28, видала три однойменні альманахи

Чартістська література (англ *charter literature*, і *lat litterature* *буквенне письмо, наука, освіта*) — твори, написані учасниками англійського чартистського руху на межі XIX — XX ст., джерелом яких був робітничий фольклор, лірика Дж Г Байрона, П Б Шеллі Його представники (Е Джонс, В Дж Лінтон, Дж Массі та ін) друкувалися переважно анонімно Пріоритетними у творчості були публіцистичний дискурс, сатиричні нариси, літературна критика Герой Ч л е апологетом соціальної справедливості

Час — сукупність часових відношень між ситуаціями, про які йдеться, та власне розповіддю, між нею і дискурсом, між наративним та наратуванням Проблему Ч вивчають лінгвісти, психологи, літературознавці (К Бюлер, Е Бенвеніст, Г Вайнрайх), використовуючи дві його категорії система дейктики я-тут-зараз (тепершній доконаний) та минулий Ч, не

поєднаний з теперішнім, який більше використовується у літературних текстах. Існує три моделі Ч.: міфологічний, есхатологічний, ентропійний (фізичний як заперечення есхатологічного та семантичного, бо наявна хронологічна послідовність незворотних природних процесів). До них додається лінійний (християнство, європейська цивілізація), циклічний (язичництво). Придлено увагу розбіжності між об'єктивним Ч. та його індивідуальним сприйняттям, що співвідносне з аналогічними спостереженнями у художніх творах та в сучасних дослідженнях з фізики. В'яч. Іванов («Категорія часу в мистецтві та культурі ХХ століття // Ритм, пространство, время в литературе и искусстве», 1974), розглядає цю розбіжність як «конструктивний чинник, який розкривається у всій будові твору, видається за найприкметнішу рису відомих романів, п'єс та фільмів ХХ ст.». Художній Ч. може бути уривчастим, дискретним, як у доробку модерністів, перериватися різними спогадами, візіями, мареннями, ущільнюватися, подрібнюватися, коли, на думку Віри Агеевої («Українська імпресіоністична проза [...]», 1994), «предметом мистецької зацікавленості стає не послідовна зміна подій і явищ, не цілісний логічно впорядкований історичний відрізок або період життя героя, а уривчасті фрагменти їх, відбиті у свідомості персонажа», що найчастіше засвідчували жанри малої прози. Ч. може уповільнюватися, видаватися монотонним, як в оповіданні «Друкарка» Марії Галич, набувати «ситуації антракту», як в «Intermezzo» М. Коцюбинського. Оксана Веретюк, аналізуючи романи У. Самчука, Р. Андріяшика, Ірини Вільде, Л. Бурковського, А. Кусьневича та ін., розглядає час історичний, нарративний, фабулярний, психологічно-суб'єктивний, випадки поєднання часових форм.

Час історії — період часу, в межах якого розгортається подія у літературному творі, тяглість дієзисусу; протилежний часові розповіді.

Час розповіді — дискурсивний час, витрачений на представлення ситуацій та подій у літературному творі, антитетичний часові історії.

Часокількість — параметр на позначення тривалості вимови певного звука. Так, у праслов'янській мові довгі звуки вимовлялися вдвічі довше, ніж короткі. Така особливість зникла у мові киеворуської доби, хоч пізніше відбулося подовження голосних о, е внаслідок занепаду редукованих, які пізніше трансформувалися у короткий і, зберігшись у деяких польських діалектах. Ч. визначає відмінності між наголошеними й ненаголошеними голосними сучасної української мови, де кожен наголошений вимовляється довше, ніж ненаголошений. Чинник Ч. покладений в основу силабо-тонічної системи віршування.

Часопис — періодичне видання. У ХІХ ст. та на початку ХХ ст. так називали газету або журнал, нині Ч. стосується переважно журналу.

Частівка — фольклорний жанр, чотирирядкова, іноді шестирядкова римова пісня на п'ять-десять складів, що виконується швидким темпом. Римуються зазвичай перший і четвертий рядки куплету, використовується й асонанс. Музичною основою Ч. є одначасткова (рідше — двочасткова) мелодія. Поширена переважно у Росії як частушка (термін Г. Успенського, «Нові народні пісні /Із сільських нотаток /», 1889); також називається коротушка, припевка, прибаска, пригудка, має еротичний або побутовий зміст.

Розмір Ч. здебільшого хорейчний. Ч. зазвичай імпровізована, монологічна (трапляється також і діалогічна), адресована конкретній особі чи слухачам, є моментальним влучним відгуком на злобу дня. Тематичний та емоційний обсяг Ч. широкий, охоплює побутові факти й події суспільного значення. У ній виражені інтимні переживання й гостра дотепна думка, гумор і в'їдлива сатира. Ч. властивий образний паралелізм. У виданні «Дожилася Україна... Народна творчість часів голодомору і колективізації на Україні» (К., 1993) зафіксовано Ч., що відображали сприйняття голодомору в Україні 1932—33, організованого радянською владою:

Ні корови, ні свині —
Тільки Сталін на стіні,
Ще й показує рукою,
Куди йти за кропивкою.

Ч. близькі до коломийок. Їх ще називали витребеньками.

Ча́стка паперового а́ркуша — частка, що дорівнює розміру сторінки видання. Так, газети великого формату друкуються на аркушах 60х80, розмір їх сторінки становить половину паперового аркуша. Сторінка газет середнього аркуша дорівнює 1/4. Використовуються й інші частки від 1/8 до 1/64.

Частота́ — відношення між частотністю зображених у літературному творі подій та відповідністю розповіді про них. Так, можна згадати лише один раз про одну (сингулятивний наратив) чи кілька подій (ітеративний наратив) або кілька разів про одну подію (повторювальний наратив).

Частотний словник — словник, у якому щодо кожного слова визначено кількість його вживання в обмежених текстах. Упорядковується для мовознавчих студій на підставі теорії та методів статистичної лексикографії. Однією з праць із цієї проблеми є «Частотні словники та їх використання» В. Перебийноса, М. Муравицької, Н. Дарчук (1985). Нині існує понад шістсот опублікованих та електронних Ч. с., зокрема двотомний «Частотний словник сучасної української художньої прози» (1981), «Обернений частий словник сучасної української прози» (1998).

Чахрухаулі — форма вірша, заснована давньо-грузинським поетом Чахрухадзе (ХІІ ст.), яким він написав свою збірку «Тамаріані». Ч. є дванадцятискладником із парокситонними римами та внутрішніми римами у першому півверсі. Досвід Чахрухадзе використав його сучасник Шавтелі.

Чганг'гк — корейська народно-музична драма, яка виконувалася речитативом або співалася у супроводі музичних струнних чи ударних інструментів. Пов'язана з традиціями усної та писемної драматургії, зокрема лірико-епічного жанру пгансори (ХVІІ—ХVІІІ ст.), в якому брали участь актори-кванде: співаки, музики, жонглери, акробати. Теоретичні основи цієї драми обґрунтував реформатор корейського театру Сін Дже Їо (1812—84), який узгальнив досвід попередників, відредагував тексти лібрето «Пісні про Чгунг'ян», «Пісні про Сім Чгон», «Пісні про Хинбу», «Пісні про фазана» тощо. У ХХ ст. жанр зараховували до старої школи (купга), на протигагу новій школі (сінгпа) у драматургії, що злилася з національною оперою.

Чгаєва́д — течія у поезії гінді 20—30-х ХХ ст., перейнята пафосом національно-визвольної боротьби

та неоіндуїзму у ній були поширені вимоги свободи індивіда, мотиви любові до природи, потреби очищення душі через страждання, усвідомлення божественного призначення кожної людини Ч усталілися на основі традиційного індуїзму, а також ідей «ліричного інтуїтивізму» Б Кроче, індивідуалізму англійських романтиків, естетизму О Вайлда Представники Ч (Дж Пращад, С Нірала, С Пант, Магадери Варма) долали герметизм і статичність індійської поезії, вводили її у рчище світової літератури Пізніше в течії виокремилися струмени прогресивізму та експерименталізму

«Червона калина» — збірник (Відень, 1915), присвячений українським січовим стрільцям, упорядкований Б Лепким та Оленою Кульчицькою Крім матеріалів, що стосувалися воєнних буднів січових стрільців, у збірнику були вміщені вільнозвучні «До січових стрільців» та поетичні твори Б Лепкого («Море пожовклого листа», «Чи чуєш, як в безвістях грають», «Під Великдень на чужині», «Розривало ся серце моє»), поезії «До молоді» М Старицького, «За вшання» П Карманського, «До України» О Грицяя, оповідання «Пісня» А Бака (Мирослава Ірчана) тощо Під такою назвою з'явився ілюстрований літературний збірник «Українського січового війська» (Б м, 1917) з піснею «А ми тую червону калину підійmemo» і творами А Лотоцького, Мирослава Ірчана, В Бобинського та ін

«Червона просвіта» — синонім масовізму, хуторянства, вияв тенденції «пролетлітератури», передусім об'єднання «Ілуг», щодо спрощення та профанації сучасної літератури й ототожнення письменника з робітником М Хвильовий на початку Літературної дискусії 1925—28 вказав на небезпеку для мистецтва слова таких егалітарних практик, що не мають нічого спільного з просвітою XIX ст

«Червоная Русь» — москвофільське періодичне видання (Л, 1883—91, до 1888 називалося «Новий Проломъ», з 1891 — «Галицька Русь») за редакцією видавця О Маркова та І Пелеха На його сторінках нав'язувалися «права» російської мови в Австро-Угорщині з нехтуванням української, хоч назви статей часто подавалися по-польськи, проголошувалося незнання фонетичного правопису (І Левицький, І Гумецький, В Залозецький), було помітне схилення перед політикою Російської імперії («Новий великанський подвигъ России», «Правда о России» та ін) тощо У галузі освіти обстоювалися релігійні пріоритети православ'я Іноді на сторінках видання з'являлися твори Марка Вовчка, Д Марковича, В Залозецького, О А (криптонім О Авдіковського), Сп Б (криптонім О Круцінського), Бодака Музики (псевдонім В Луцка), переклади Елзи Ожешко, Г де Мопассана та ін

«Червоний вінок» — збірник творів новітніх українських письменників (Одеса, 1919), на сторінках якого друкувалися переважно поетичні твори В Еллана (Блакитного), В Чумака, П Тичини, В Кобилянського, Д Загула, М Терещенка та ін

«Червоний шлях» — громадсько-політичний, літературно-художній журнал (Х, 1923—36) за редакцією Г Гринька, Д Затонського, І Кирилєнка та ін До його авторського колективу увійшли П Тичина, М Хвильовий, П Пацьк, І Микитенко, М Чернявський, Ф Капельгородський, Варвара Чередниченко, А Головка, М Бажан та ін Деякі числа були присвячені певному автору Так, М Хвильовий в од-

ному з листів (1924) наголошував, що часопис за 1924 (Ч 6) можна назвати «зеровським», бо в ньому було опубліковано рецензію О Блєцького на збірку «Камена» та статтю «На шляхах до об'єктивної історії українського письменства» з приводу книги «Нове українське письменство» М Зерова З 1931 «Ч ш» став виданням Федерації об'єднаних радянських письменників України З 1936 виходив під назвою «Літературний журнал» З'явився систематизований покажчик «Червоний шлях (1923—1936)» (2003), випущений Національною парламентською бібліотекою України, упорядкований Наталею Лощинською (розділ рецензій опрацював С Захаркін)

Чернєтка — не доведений до завершення текст з авторськими правками, важливий компонент творчої лабораторії письменника, в якому закарбовані його задуми, плани твору, сюжети, імена персонажів, окремі тропи тощо У Ч спостерігається надмір скорочень, еліпсів, графем, що потребують декодування, власне відображена специфіка внутрішнього мовлення письменника Ч може мати вигляд нотатника, щоденника, начерку тощо Зазвичай вона виникає при появі авторського задуму, належить до підготовчих матеріалів майбутнього твору, містить його варіанти По завершенні такої роботи з'являється чистовий варіант, позбавлений «внутрішнього» адресата, розрахований на вірогідного читача

«Чернігівські Атєні» — культурний осередок другої половини XVII — середини XVIII ст, організований чернігівським архієпископом і поетом, представником літературного бароко Лазарем Барановичем Гурток пов'язували з роботою новгород-сіверської друкарні, заснованої в 1674 і перенесеної в 1679 до Троїцького Іллінського монастиря в Чернігові Складався з письменників — вихованців Києво-Могилянської колегії (Лазар Баранович, Олександр Бачинський-Яскольд, Іван Величковський, Іоаннік Галлятовський, Стефан Яворський, Дмитро Туптало Ростовський та ін) Частина їх, виїхавши з Чернігова, продовжувала справу «Ч А» на землях України, переважно Гетьманщині (Іван Величковський, Дмитро Туптало та ін) Наступник Лазаря Барановича Іван Максимович відкрив у місті колегію видань, яка сприяла друкуванню колективних збірників, як-от видане А Стаховським «Зерцало от писання божественного» (1703) Літературна та духовна діяльність «Ч А» була припинена через указ Петра I (1720) про заборону українського книгодрукування, а друкарня — конфіскована

«Чернігівський листок» — щотижнева літературно-громадська газета (Чернігів, 1861—63), зніщована літературним гуртком, виходила спочатку регулярно, а потім з перервами українською і російською мовами Видавцем-редактором, головним дописувачем та коректором був Л Глєбов, який друкував у «Ч л» значну частину байок, ліричних поезій українською і російською мовами, оповідань, нарисів, фейлетонів, театральних рецензій, передових статей та ін «Ч л» мав рубрики літературних новин, загальнокорисної інформації, бібліографії, оголошень Серед найдіяльніших авторів видання були П Кулш (поезія, проза, наукові розвідки), О Коницький (поезія, статті, нарисі, інформаційні матеріали), С Номис (М Симонов) — автор етнографічних та лексикографічних заміток, кореспонденцій Історичні розвідки, наукову і політичну публіци-

тику надавали С Нис, О Лазаревський, П Сфименко, О Маркович, І Андрущенко, О Тишинський та ін Після арешту І Андрущенка, О Білозерського, С Носа, О Тишинського, зумовленого Валуєвським циркуляром, вихід газети припинився

Чѣты мінѣі (давньослов'ян *чѣты ти, що читаються, признані для читання і грец τέταοοσ μισιαχμης*), або **Мінѣі Чѣты**, — середньовічні церковно-літературні кодекси, в яких подано сюжети житій святих, легенди, тексти слів та повчань, розташовані за днем і місяцем ушанування певного святого, признані для щоденного читання Збірники орієнтувалися на Місяцеслів, а також на Пролог, Службову Мінєю Запроваджені у Візантії (Симеон Метафраст, IX ст, Симеон Логофет, X ст), а відтак у Болгарії (Супрасльський збірник на березень, X ст), згодом — у Київській Русі Був також популярним Успенський збірник на травень (XII ст) Найповнішим збірником такого типу вважають енциклопедичні, досі повністю не видані Ч м у дванадцяти томах, написані агрографами, ісправщиками переписувачами під керівництвом московського митрополита Макарія (XVI ст) Вони називаються Великими, спрямовані проти еретиків, візантійських і киеворуських авторів з відмінними від московської традиції та світосприйняттям У цих Ч м були заборонені «Александрія», «Історія Юдейської війни» Йосифа Флавія, «Космографія» Космі Індикоплова, «Варлаам та Йоасаф», «Ізмарад», «Ходіння Данила, землі Руської ігумена» тощо Традицію написання аналогічних кодексів у XVII ст продовжили І Милютин, Г Тулупов Серед упорядників таких книг вирізнялися український церковний діяч, письменник, оратор Дмитро Туптало, з 1703 — митрополит Ростовський, який уклав нові монументальні «Чѣты-Мінѣі» (1684—1705), використовуючи киеворуські, болгарські, московські та західноєвропейські джерела

Чиказька шкѡла неорістотеліанців (англ *Chicago School Neoristotelians*) — група літературних критиків при Чиказькому університеті (Р С Крейн, В Р Кіст, Н Маклін, Е Олсон, Р Маккеон, Б Вайнберг), заснована у 30-ті ХХ ст К Берк назвав їх Ч ш н Були відомі і як міметисти, холісти Вони вивчали концепції Аристотеля, вносили до неї істотні корективи, застосовували індуктивні принципи вивчення конкретного художнього твору, які вже не застосовували щодо іншого У програмових збірниках «Критики і критика Минуле і сучасне» (1952), «Критики і критика Нариси про метод» (1957) вони пояснювали свою позицію з приводу «нової критики», відміну лише в окремих аспектах, протиставляли імітацію вираженню, обстоювали настанову наслідування письменством природи, що, на їхню переконання, приносить насолоду, проте міметична зорієнтованість залежить від соціального походження, від рівня духовності, елітарної чи егалітарної сутності автора, адже, на думку Е Олсона, «благородний імітує благородне, низькоколий — потворне», на чому не акцентувала «нова критика» Мови надавали другорядного значення оздобі, трактували її як один із складників структури сюжету, що зберігав аристотельські характеристики Зокрема, у прозовому творі він мав такі компоненти, як імітований предмет, лінгвістичний медіум (мови) та техніка імітації Їх синтез розглядався на прикладі трагедії, що, крім сюжету, який

вважався головним, охоплювала характер, думку, дикцію, мелодію, сценічні умови За винятком таких особливостей та протиставлення імітації вираженої концепції Ч ш н збігалася з концепцією «нової критики», визначаючи перебіг творчого процесу від містично-інтуїтивної активності митця до практичного існування у мові і завершального іманентного суголосся лінгвістичних чинників у органічній структурі твору

Чинквечѣнто (итал *cinquecento, бувв п'ятсот*) — італійська культура періоду 1500—1600, а також високого (1490—1520) та пізнього (з середини XVI ст) Ренесансу

«Чиста поезія» (франц *poesie pure*) — теза, що визначає цінність поезії, не заангажованої позалітературними чинниками, співвідносна з положенням «чисте мистецтво» або «мистецтво для мистецтва» Таку позицію іманентного митця почав обстоювати Т Готье (передмова до роману «Мадмуазель де Мопен» 1835—36, збірка «Емал і камеї», 1852), який відкидав пов'язану з дійсністю практику романтизму, зокрема притаманну А де Міюссе, утилітаристську тезу «незацікавленого інтересу» «Прекрасне виправдовує свою назву, коли нікому не служить» Пізніше його концепція стала визначальною для «парнасців», вплинула на творчість Ш Бодлера та Е А По, на формування символізму (доробок С Маларме) та раннього модернізму загалом Цей термін вживали П Валері в есе про Ш Бодлера (1924), абат А Бремон у лекції «Чиста поезія» (збірка «Молитва та поезія», 1925), який вважав, що «Ч п» вища за слова та ідеї і заперчує «нечистий» сенс, притаманний романтизму

«Чисте звучання» — звучання радіопередачі без шумового фону чи музичного супроводу

«Чисте мистецтво» — див **«Мистецтво для мистецтва»**

«Чистий концерт» — різновид телеконцерту за несценарною формою музичної передачі, який асоціюється з концертами у музичних залах, що транслюються по радіо Кожен номер «Ч к» оголошується диктором або зазначається в титрах

Чистомѡвка — жанр літератури для дітей, запропонований Варварою Гринько («Абетка Букварик Математика для дошкільнят», 2004), яка використовує алітерації та асонанси, не переускладнюючи їх, як у скоромовці, для вироблення у дитини чистоти вимови

В очереті — черепаха
З очерету чапля-птаха
Чапу, чапу, чапуліться
Чапля чує — чепуліться []

«Чистому серцем: Пам'яті Василя Доманицького. Біографія, спомини, похорон» — збірник матеріалів (К, 1912), присвячених пам'яті відомого українського філолога, історика, бібліографа, фольклориста, текстолога, шевченкознавця В Доманицького (1877—1910) Видання відкривається його світлинкою Упорядник — автор передмови С Єфремов У збірнику опублікований вірш «Пам'яті Василя Доманицького» В Ярошевського, некролог «Пам'яті Василя Доманицького» В Липинського, статті «Доманицький на селі» С Єфремова, «Трудовик ідеї», «Жартівливі вірші В М Доманицького» О Білоусенка (псевдонім О Лотоцького), «В роковини смерті друга-товарища з ос-

таних літ В М Доманицького» Ф Матушевського, «Доманицький у Закопаному» Д Донцова тощо Видання містять бібліографію книг видавництва «Вик»

Читабельність — змістові та формальні особливості помірно багатозначного друкованого видання, які сприяють його повному сприйманню декодуванню та засвоєнню реципієнтом

«Читальня» — культурно-просвітницький двотижневик (Л, 1894—96) за редакцією видавця Й Ярембецького, І Бачинського, К Паньковського Площу видання надавали для публікацій, що висвітлювали діяльність «Просвіти», окреслювали проблеми побуту, суспільні зв'язки, мали загальнопізнавальний характер, містили господарські поради тощо До співпраці у часопис залучали письменників, істориків Тут друкувалися історичні розвідки «Облога міста Львова Богданом Хмельницьким», «Облога міста Збаража Богданом Хмельницьким», «Битва під Зборовим 15 серпня 1649 р», «Друга облога Львова Богданом Хмельницьким» М Костомарова, поезії І Котляревського, Т Шевченка, М Шашкевича, С Руданського, К Устияновича, В Чайченка (псевдонім Б Гринченка), О Любенського (псевдонім О Лотоцького), оповідання та повісті Г Квитки-Осноряненка («От тобі й скарб», «Сердешна Оксана»), О Стороженка («Не в добрий час»), М Гоголя («Сорочинський ярмарок»), І Зозул під псевдонімом І Спліки («Справник прихав», «З народних уст»), М Коцюбинського («Харитя»), П Кирчева («І не веди нас в искушение»), С Лепкого під псевдонімом Марка Мурави («Комар»), казка «Олена» М Шашкевича, «Казка про трьох докторів» В Щурата та ін, а також переклади з доробку Л Толстого («Каторжник», «Омелько селянський та барабан царський») Після припинення друку «Ч» почала виходити газета «Свобода»

Читанка — тип підручника для дітей молодшого шкільного віку, запроваджені І Шашкевичем Крім виконання утилітарних (навчити читати) та дидактичних завдань, Ч подає краєц зразки фольклору і художньої літератури різних жанрів, які прилучають учнів до мистецтва слова, формують і розвивають естетичний смак У другій половині XIX та на початку XX ст з'явилися «Руская читанка для вишшей гимназии» (Л, 1868) в упорядкуванні А Горянського, підручники О Барвинського (Л, 1870), О Партицького (1871) «Ластівка читанка для руского народа» (Л, 1874), видання «Просвіти», «Читанка» (Чернівці, 1902) в упорядкуванні О Поповича, «Перша школа» (Спб, 1912) в упорядкуванні С Черкасенка, «Рідне слово» (К, 1912) в упорядкуванні Б та Марії Гринченків, «Руска читанка» (Л, 1912) в упорядкуванні А Крушельницького, «Робітнича читанка» (Л, 1915), «Перша читанка для дорослих» (К, 1918) в упорядкуванні Софії Русової, «Наше слово» (К, 1918) в упорядкуванні В Дога, «Стежка додому» (Катеринослав, 1918, 1919) за редакцією І Труби, чотири видання «Ясні зорі», присвячені чотирьом порам року, Полтава, 1918) в упорядкуванні М Рудницького, «Рідний край» (Х, 1919) в упорядкуванні П Ковалевського, «Веселка перша читанка після букваря» (Катеринослав, 1921) в упорядкуванні А Воронця

Читання — сукупність практик, методик, процедур роботи з текстом Ч виникло з появою письма, виглядало як буквальне озвучування графічно

оформленого тексту, одночасно стосуючись і його тлумачення, закріпленого елітарними, езотеричними практиками жерців, переписувачів, медумів, іноді трикстерів, схильних до профанації сакральних пам'яток Ч пов'язане з письменством, релігією, наукою, господарською та політичною діяльністю, тому вважається організаційно-впорядкувальним чинником культури Здавен сформувався ставлення до записаного та проартикульованого слова як до священного, наділеного особливим буттям Ч засвідчує перехід від варварства до культури Принципове значення в його еволюції мало створення ієрогліфів, відкриття фонетичних систем писемності, формування абеток, запровадження освіти, розвиток книгодрукування, тиражування текстів, застосування електронних технологій тощо, які ушліхили віддал між адресантом та адресатом З'явився компетентний посередник на зразок медума та трикстера, а також безпосередньо прочитуваний текст, формувалися інші практики, метою яких була фіксація, селекція, зберігання та передавання графічно оформленої інформації, пов'язані із секуляризацією Ч, незалежністю змістів раціонального мислення Щодо художньої літератури йдеться про потребу адекватного Ч текстів не для з'ясування їх миметичних ознак, а для висвітлення семантичного наповнення певного твору, наближення до адекватного його розуміння Ці завдання реалізує герменевтика як особлива філософська, естетична та наукова практика західноєвропейського типу мислення, доповнена досвідом соціології, що розглядала Ч як комунікативно означене (Р Якобсон) Предметом вивчення цих дисциплін є умови відповідності рецепції літературного твору його задуму, усунування «шумів», здатних спотворити зміст художнього повідомлення, зумовити необмежену кількість інтерпретацій, несумісних із поглядом письменника Аналогічні настанови взяті за основу моделей навчання Ч в межах певних контрольованих систем, що мали на меті блокувати небажані для них форми прочитування текстів («соцреалізм») Соціологія літератури, крім кількісного опису Ч, розроблює також модель його традиційного розуміння між цілсно замкнутим твором, за яким «приховано» автора, та реципієнтом, виявляє його зв'язки з напрямом чи стилем, відсилає до різних за цінністю сенсів При цьому інтерпретаційно-семантична основа не є предметом дослідження, беруться до уваги лише системи взаємопов'язаних означень, які маркують художній простір, дають змогу типологувати ставлення читача до назви творів, імен персонажів, жанру, сюжету Подібні проблеми вивчає і наратологія Інколи Ч перетворюється на престиж, на стиль життя, полягає у виявленні та декодуванні семантичного наповнення тексту Закріплення поняття «Ч» у філології відбулося завдяки працям Ф де Соссюра, семіотиці Ч Пірса, філософії мови Л Вітгенштайна, «новій критиці», ідеям М Бахтіна, структуралізму, постструктуралізму тощо Поширилася концепція Ч-письма, на підставі якої докільця трактують як оформлену мовою і присутню у мові знакову реальність (текст), розкрити у вигляді історично-оповідей, тому свідомість людини вважають знаковим нарративом При цьому сенси виникають під час деперсоналізування тексту, деконструкції, інтерпретації письма як ініціатора гри немотивованих означників Постмодерністське Ч заперечує

чує замкнутість тексту, притаманне класичній та некласичній добі, спростовує уявлення про єдиний закладений у нього зміст, про доцентрові тенденції. Найявність сенсу в тексті поза його прочитуванням, вкладеного туди наївними чи свідомими реципієнтами, видається сумнівною. Насильницьке оволодіння текстом неможливе, натомість запроваджуються концепції текстів-задоволень і текстів-насолод, обґрунтовується «смерть автора», якого замінив скриптор. Ч.-письмо не визнає жодної дійсності, крім процесуальної, воно формує самого читача, переструктурує владне знання аж до епістемологічного розриву з ним, проблемні смислові поля, притаманні різним дискурсивним практикам, здійснює перегляд топосів наївного читача.

Читацька конференція — зібрання читачів певного друкованого органу; розмова про непересічний твір, творчість певного письменника тощо.

Читач — див.: Реципієнт.

Читець — артист, який виконує на естраді твори художньої літератури. Див.: Художнє читання.

«Чілам-Балам» («Віщун Ягуар») — фрагментарно-компільтивні сакральні книги жерців майя та їх зведення (X—XVII ст.), записані латиною (XVII—XVIII ст.) на півострові Юкатан. У текстах рукопису відображене минуле майя, жорстокість конквісти та колонізації. Тут використана усна традиція індіан, їх книги, знищені іспанцями, міфи, історичні перекази, календарні фрагменти, містичні вішування. Найдавнішими вважаються дві епічні пісні (кай): космогонічний міф та історична пісня «Про підкорення Чічен-Іци» (X ст.). Пам'ятка з притаманною їй яскравою образністю, ритмікою, віршованими елементами приписується знаменитому оракульному жерцю-віщуну (чіламу) та кайому (піснеспівцю) Баламу (40-ві XVI ст.).

Чоловіча рима — див.: Окситонна рима.

Чорбайт — жанр таджицького фольклору, соціально-побутова або лірична пісня, що має вигляд восьмивірша (чотири бейти) зі схемою римування: *aaba, aaaa, aabb*.

Чорна естетика (англ. *black aesthetics*) — поняття на позначення різножанрового мистецтва США, пов'язаного з рухом за громадянські права афро-американців (1954—64) та масового чорного руху (1964—73), очолюваного М. Л. Кінгом, а також М. Іксом, К. Павеллом-молодшим, С. Кармічелом. Ч. е. базувалася на концепціях чорного націоналізму, сепаратизму, негритоду, африканізму, на заклинах до непокори. Вона набула масштабів «нового ренесансу», оскільки йшлося про відродження «етнопоетичної чуттєвості» та ритуальних міфологем, фольклорного мистецтва «малих народів». Сформувався «проект міфопоетики», спрямований на дискредитацію англо-американської тотальності, білої ментальності, невідповідної чорній, за ініціативи М. Ікса була створена Організація афро-американської єдності. Поширюється літературна критика письменників А. Барака, Л. Ніла, видавця журналу «Negro Digest» (з 1970 — «Black World») Х. Фуллера, університетських професійних критиків Е. Гейла-молодшого, С. Гендерсона, Д. Т. Тернера — автора антології для учнів «Чорна американська література» (1969), «Афро-американські письменники» (1970) тощо та їх послідовників Х. А. Бейкера-молодшого,

Г. Л. Гетса. У цьому русі узяли активну участь письменниці Тоні Кейд Бамбара, Марі Еванс, Аліса Волкер, Одрі Лорд і критики Барбара Крістіан, Барбара Сміт, Ерлен Стетсон та ін. Їхня творчість була заангажована ідеями боротьби афро-американців за рівні права, які не поділяли представники старшого покоління Р. Гейден, Дж. Саундерс Реддінг, Натан А. Скотт-молодший, М. Толсон.

Чорний гумор (англ. *black humour*) — ознака письменства, споріднене з абсурдизмом, якому властиво різко виражені гротескні форми та несприйняття «схибленої» дійсності. Термін застосований сюрреалістами, згодом поширений в американському та західноєвропейському літературознавстві (50—70-ті ХХ ст.). Ч. г. генетично пов'язаний із традицією Ф. Рабле, Дж. Свіфта, М. Гоголя, Марка Твена, К. Воннегута, Дж. Геллера та ін., найповніше відображений у драмі абсурду Р. Шолс вбачає в ньому літературний напрям, систему філософських та естетичних засновків, на підставі яких постає особливий тип мистецтва з песимістичним світосприйняттям. Особливого значення Ч. г. надавали сюрреалісти, вбачаючи в ньому синтез естетичних й історичних елементів, вільну гру з традицією, фрондерство, спрямоване на деструкцію сучасності. Вони наголошували на безглузді та недосконалої буття, застосовували в'їдливу іронію, переінакшили Ч. г. на стиль поведінки і художнього мислення. У їхніх творах відсутній сміх, натомість цитований злісний регіт. Дж. Барт тлумачить Ч. г. як сукупність наративних прийомів з використанням наскрізного гротеску, пародії на доробок екзистенціалістів, пастишу, травестії, алогізму, гіперболізму, розірваної композиції задля висвітлення онтологічного безглуздя цивілізації, де пересічний американець почувався комфортно, хоч і переживав відчуження у знедуховленому позитивістському суспільстві, що притаманно творам Дж. Донліві («Людина з вогником», 1955), Дж. Барта («Плавлуча опера», 1956), Д. Бартелмі (оповідання), С. Саутерна та ін. У 60-ті ХХ ст. увагу письменників привертають проблеми безглуздої світобудови, охопленої ентропією («Веселка земного тяжіння» Т. Пінчона, 1973), тотальною божевілья («Цапоюнак Джейлз» Дж. Барта, 1966; «Мертвий батько» Д. Бартелмі, 1975) в ситуації безнадійного існування за умов «маскульту». В есе «Література виснаження» (1967), що вважається маніфестом Ч. г., Дж. Барт констатував неможливість традиційного зображення деморалізованого доквілля і водночас наголошував на нерозумності нехтування ним, доводив, що наратив повинен стати різновидом семіотичного експерименту для осмислення «середньостатистичного» індивіда, який опинився перед утрудненим вибором у ситуації абсурду буття, тому персонажеві залишається одягти блазенську маску, зануритися у стихію притчі, аби відмежуватися від потужного тиску стандартизованих ідеалів, безликих топосів духовного вакууму.

Чорновий відбиток — перший відбиток з друкарської форми.

Чотиривірш — див.: Катрэн.

Чотирискладові рбзміри — назви, застосовувані до деяких ямбів та хоревів із притаманним їм чергуванням сильних (арсис) та слабких (тезис) місць, коли слабкі місця заповнюються обов'язково ненаголошеними складами (◌), а сильні — необов'язково

наголошеними (х), останнє сильне місце посідає обов'язково наголошений склад (ˆ). У римі вірша вони зазвичай чергуються при незмінності обов'язково ненаголошених складів і змінністю необов'язково й обов'язково наголошених. З урахуванням лише розташування сильних місць першорядного значення надають семистопному хорю, далі — семистопному ямбу, восьмистопному хорю, і нарешті — шестистопному безцезурному ямбу. Якщо брати до уваги і заповнення сильних місць, то всі названі приклади слід вважати Ч. р. Щодо Ч. р. серед фахівців немає однастайності. Так, В. П'яст, О. Квятковський і Г. Шенгелі визнавали його, а Б. Томашевський заперечував.

Чотирнадцятискладник — назва народнописаного чотирнадцятискладового верса, який ще називають коломийкою. Його використав і вдосконалив Т. Шевченко. Див.: **Шевчєнків вірш**.

Чуаньці («Оповідь про дивовижне») — термін китайського літературознавства, який спочатку стосувався збірки новел Пей Сіня (IX ст.), а згодом, у XIII ст., зживався щодо танської новели про незвичайну подію. Така традиція збереглася донині. У XIII—XV ст. поняття застосовувалося на позначення драматичного твору, що сформувався на Півдні Китаю. У XVI—XVII ст. Ч. називали велику за обсягом музичну драму, в якій використовувалися переважно південні, зокрема куншаньські мелодії, особливе віршування; віршові, насичені літературними ремінісценціями арії, виконувані будь-яким персонажем, перемежувалися з прозовими діалогами архаїзованою мовою. Жанр, поступово втрачаючи фольклорну основу, набув вишуканого характеру, відтворював героїчне минуле, авантурні пригоди, часто із сентиментально окресленими посталями закоханих, іноді — сатиричні картини з дидактичним підтекстом. Ч. не обмежена чотирма актами (їх могло бути до п'ятдесяти), впродовж одного акту мелодія чи рима арії часто змінювалися як і їх виконавці, віршові фрагменти спонтанно переривалися прозовими. Незмінним залишився тільки пролог. Зрідка траплялися драми на актуальну тематику, як-от твори драматургів XVII ст. «Співучий фєнікс» Ван Шічжєня або «Віяло із персиковими квітами» Кун Шанжєня, поряд з якими писали Лі Кайсянь, Лян Чєньюй. Відомими авторами Ч. також були Тан Сяньцзю (1550—1616), Лі Юй (прибл. 1591 — прибл. 1671), Хун Шєн (прибл. 1645—1704). Найповніше видання жанру «Люші чхун цюй» (XVIII ст.) здійснив Мао Цзінє.

Чудо — неймовірність, що стала фактом. Фундаментальна категорія теології, поширена у релігійній літературі, зокрема у житіях святих, в апокрифах тощо, де відображається всемогутність Бога. Етимогічно поняття пов'язане з граничним афектом дивування, що зумовлене знаменнями, сакральними знаками, виражається через спасіння, зцілення, об'явлення, пророцтво, уособлює таємничу природу божественних сил, що викликають у людини глибокий трепет.

Чужє слово — неавторське слово, чітко не відмежоване від мовлення письменника, виражене через об'єктивовану, опосередковану мову літературного героя. Ч. с. формує ефект двоголосся, що може набувати вигляду поліфонії. М. Бахтін («Питання літератури та естетики», «Проблеми поезики Досто-

євського») розглянув три різновиди Ч. с. Воно буває прямим виразом письменника, спрямованим на відповідний об'єкт мовлення, перетікати поза свідомістю автора як мовна властивість персонажа, належати відразу двом суб'єктам мовлення (автор і персонаж), хоча вони можуть по-різному його усвідомлювати. Ч. с. притаманне жанрам, що відходять від певних канонів, схильним до стилізацій, пародій, пастишів і т. п.

Чукікалка, або **Гуцікалка**, — народна назва утішок, що супроводжують гойдання та підкидання малюка на коліні дорослого, мають чіткий ритм із повторенням словосполучень *чук-чуки, гуц-гуци, гоп, а-та-та*.

Ой чук-чуки, чуки-чок,
Пішли дітки в садбóчок,
Там нарвали квітóчок,
Там нарвали квітóчок,
Сплели доні вінóчок.

Чумацькі пісні — тематична група української станової (суспільно-побутової) лірики, зміст якої відображає життя і побут чумацтва. Чумаки перевозили по Україні і сусідніх землях найнеобхідніші продукти: сіль, рибу, товари з інших країн, які, в свою чергу, потребували українського хліба, меду, сала, воску, шкір, хутра та ін. З прокладанням залізниці у другій половині XIX ст. чумацтво занепало. Поширеними мотивами Ч. п. є вирядження в дорогу, намагання дружини завернути чумака додому («Поїхав милий в дорогу»), тривожний постій у дорозі, оборона від степових грабіжників — комишників («Ой високо сонечко віхолить»), оплакування загиблих («Ой з-за Дону, з-за ріки», «Хто не пив води та дунайської»), ярмаркування з дорогим товаром, гуляння на ринку і втрата за чаркою всього майна («Що в Києві на риночку»), хвороба і смерть у дорозі («Чомусь мої воли не пасуться», «Ой воли мої, сиві, половії»), нещаслива мандрівка, розпад чумакової родини («Над річкою бережком», «Гей-гей, та журба мене ізсушила»), розлука з коханою дівчиною («Із-за гори, із-за кручі риплять вози йдучи», «Чумаче-бурлаче, чого зажурився?»). Трапляється у Ч. п. і протиставлення вільного козакування і чумакування в Наддніпрянській Україні долі закріпаченого коломийця на Галичині, якому жінка заявляє: «А я піду на Вкраїну з дітьми на слободу». Найдраматичніше в Ч. п., як і в козацьких піснях, зображено смерть чумака в розлуці з родиною і рідним краєм. Цьому присвячено найбільше пісень. До Ч. п. належить пісня «Ой горе тій чайці-небозі», відома у багатьох варіантах, записана на межі XVII—XVIII ст. Автором її первісного тексту в «Історії Русів» названо гетьмана І. Мазєпу. Помітне місце у Ч. п. посідає образ волів, які вірно служать своїм господарям, передчувають їх смерть чи небезпеку. Їх та господаря об'єднувала спільна доля, тому чумаки перед смертю бідкаються:

Ой воли мої сірі, половії!
Хто ж вам паном буде,
Ой як мене, чумака Макара,
На білім світі не буде?

Чумацька тема і пісні відображені у творах Т. Шевченка («Ой не п'ються пива-меди», «Ой я свого чоловіка» та ін.), Марка Вовчка (оповідання «Чумаки»), С. Руданського (лібрето фольклоризованої опери

«Чумак. Український дивоспів на штирьох місцях»), М. Коцюбинського (оповідання «На крилах пісні») та ін. І. Рудченко написав нарис «Чумак в народних піснях» (1872) та видав збірник «Чумацькі народні пісні» (1874), їх збирав також М. Лисенко, М. Драгоманов та ін.

Чуткі — усні або друковані повідомлення, не підтвержені фактами, не відповідні реальності, іноді застосовувані з провокативною метою. У фольклорі — оповіді, що виникли внаслідок недостатньої по-

інформованості про приголомшливі події. У Ч. використовується суб'єктивна інтерпретація за аналогією, що іноді позначається на громадській думці, на предмет повідомлення можуть переносити готові фольклорні топоси, закріплені уснопоетичною традицією, доповнені вигадкою та фантазією. Залежно від змісту і спрямованості Ч. розмежовуються на такі, що передають страхи, надію, помсту (відображену у наклепі). Їх естетична якість залежить від майстерності наратора.

III

Шаблон (нім. *Schablone*, від франц. *échantillon*: зразок) — схематична ситуація у літературному творі (оповідь про Попелюшку, про смерть та відродження тощо), умовний персонаж, зазвичай асоційований з певним наративним жанром чи формою, що сприймається як тип (образи чарівних принців, лихих мацух, трикстерів та ін.). Синонім трафарету, штампа, кліше, топосу. Е. М. Форстер трактував Ш. як значущу організацію повторень у наративних ситуаціях та подіях, виявлених у мalarстві.

Шаїр (араб. *poet*) — поет-книжник, оповідач, імпровізатор, виконавець героїчних та романтичних дастанів під музичний супровід (дудар, саз тощо) у письменстві Близького та Середнього Сходу. У туркменів, узбеків, каралпаків його називають «шахир», у татар, уйгурів, казахів — «шагір». На відміну від багші, він не лише виконує вивчений текст, а й змінює, доповнює його, іноді може бути автором нових дастанів, як-от «Хасан-кол» узбецького поета Вулкан-Шаїра (1874—1941). Відомі й інші узбецькі Ш. — Ергаш Джуманбулбул-огли, Фазил Юлдаш-огли, а також туркменські — Кьормолл, Дурди Клич та ін.

Шаїр — визначальний епічний жанр малайської епічної поезії, зазвичай велика поема, близька за змістом до гікаяту, але з наявністю ліричних сюжетних ліній («Шаїр про Кена Тамбухана», «Шаїр про Абду-л-Мулюке» тощо). Ш. притаманна схема римування *aaaa, bbbb, cccc* і т. д. Зароджений у XIV ст., особливо поширений у середині XIX — на початку XX ст., пов'язаний із запровадженням книгодрукування. Були видані такі різновиди жанру, як хроніки («Шаїр Гімоп», «Шаїр про сеньора Гілантта»), безсюжетні філософські суфійські Ш. («Шаїр про човен» Хамзи Пансурі). Поряд з великими за обсягом творами запроваджувалися лаконічні Ш. алегоричного, дидактичного, часто інформаційного характеру: «Шаїр про птахів», «Шаїр про дурного купця», «Шаїр про виверження вулкана Кракатау» і т. п.

Шаїрі — віршовий розмір, панівний у грузинській поезії X—XVIII ст., чотирирядкова строфа на шістнадцять складів з дактилічним або парокситонним римуванням (моноримою). Ш. запозичений із фольклору. Цією строфою Ш. Руставелі написав поему «Витязь у тигровій шкурі» («Вепхїс ткаосані»), перекладену українською мовою М. Бажаном:

Не зовіть того поетом, хто випадком, ненавмисне,
Кілька слів пустих, нікчемних у нудного вірша

втисне,

Хоч і пнеться до поетів, хоч бундючиться він злісне,
Хоч, немов той мул, гвалтує: «Ти найкраща, власна пісне!»

Крім «високого Ш.» (магалі), яке застосовував грузинський поет, поширений також «низький» (дабалі), часто термін використовувався на позначення вірша чи поезії. До розміру Ш. зверталися й українські поети, зокрема М. Рильський у вірші «Шота Руставелі»: «Хто бере — усе той трагить, хто дає — усе придбав».

Чи не він, поет, це слово для нащадків проказав?
І така його поема, ніби щедрості рукав,
Що широко розсіпає сочні сот квіток і трав.

Шалені романтики (франц. *frénétiques*) — група французьких письменників, що з'явилась у 10-ті XIX ст. і проіснувала до 50-х, захоплювалася містичними та окультистичними мотивами творчості, освоювала інтертекстуальні шари англійського готичного роману та німецьких «страшних» п'єс для зображення суворої правди життя, її таємниці та жахіття. Ш. р. актуалізували прийоми фантастики і подорожей, у їх творах поширені описи напівзруйнованих замків, глухих підземель, божевілень, де діяли вбивці, ченці-святотатці, вампіри, покійники, що піднімалися з могил, інфернальні істоти тощо. «Чорна» література друкувалася на сторінках журналів «Ревю де Парі», «Ревю де монд», постійним автором яких був П. О. де Борель. Він також написав гірко іронічну книгу «Шампавер. Аморальні оповідання» (1833). Деякі автори здійснювали художній аналіз власного божевілля, як-от Жерар де Нерваль (псевдонім Ж. Лабрюні), якого знайшли повішеним над новою редакцією новели «Аврелія» (1855). Друкувалися також колективні збірники Ш. р.: «Коричневі оповідання перевернутої голови» (1832), одним з авторів яких був О. де Бальзак, багатомне видання «Вечірні години. Книга жінок» (з 1833) і т. д. Така тенденція позначилася на повістях Ш. Нодьє, середньовічних романах В. Гюго, наративах «для народу» Е. Сю, новелах П. Меріме, «Піснях Мальдорора» (1868—69) Лотремона (псевдонім Ісидора Дюкаса), що, в свою чергу, вплинули на творчість «проклятих поетів» та ранніх модерністів. Проте Ш. р. критикував Ж. Жанен, який у передмові до свого роману «Мертвий осел та гільйотинувана жінка» (1929) назвав їх твори «літературою відчаю», що підлягала висміюванню. Вплив доробку Ш. р. відчутний у творах М. Гоголя («Вій»), О. Стороженка («Марко Проклятий») та ін.

«Шан фу» — див «Шуцзін»

Шансоньє (франц. *chansonnet* пісенька) — легка, жартівлива, розважальна пісенька, поширена у французькій поезії та театрі з XVI ст III могла мати фривольний зміст, виконувалася речитативом на майданах під музичний акомпанемент, іноді без нього, супроводжувалася танцювальними рухами її традиція походить від творчості трубадурів та менестрелів («Шансоньє короля») Серед відомих авторів жанру (XVIII ст) були Ш Колле, Ш Панар Іх досвід поглибили П Ж Беранже, Ж К Клеман, Е Шатлен, Ж Жуї, О Суєтр, Г Монтегюс, А Брюан У XIX ст Ш увійшла до репертуару естрадних співаків, здебільшого співачок-шансоньєток Оновлення Ш, збагаченої розмаїттям віршових форм, емоційністю, публіцистичністю, спостерігалася у 50-ті ХХ ст (Едит Піаф), вплинуло на пісенну культуру Німеччини, репрезентовану творчістю Б Ділана, В Бірмана та ін

Шаніто (франц. *chariteau*, буква ковпак, дах) — легка театральна або циркова переносна споруда у вигляді розбірної конструкції з брезентовою покрівлею, використовувана для пересувних вистав Була поширеною в Україні у 20-ті ХХ ст Це поняття стосується і театрального колективу, що виступає у ній

Шапка — складник рубрикації, чіткий, змістовний, естетично оформлений заголовок тематичної добірки На відміну від рубрики не повторюється з числа в число

Шарада (франц. *charade*, від прованс. *chargado* базканиня, бесіда) — різновид ускладненої загадки, в якій початкове слово розбивається на кілька частин, кожна з яких має самостійне значення, вони вводяться у перифраз, де подані ключі до прочитання початкового слова III з'явилася за доби пізньої античності, зокрема у латинських «Загадках» Симфонія (VI ст н е), набула популярності у літературних салонах XVIII ст Складна форма III називається логогрифом В основу її покладений принцип інтелектуальної гри, що полягає у відгадуванні закодованих слів чи виразів, сприяючи розвитку інтелекту й активізації мовного поля з незвичної позиції Цей жанр використовується також із дидактичною метою Він був популярним у добу бароко, авангардизму тощо Прикладом III є вірш Д Блоуса

Одне — сніп по обмолоті
На покривлю хати
Інше — жінка, а точніше
Материна мати
Коли взяти кожне слово,
Поєднати те і те,
Буде квітка, що весною
Жовтим цвітом зацвіте
Що це таке? (Кульбаба)

Шаракан — назва збірок давньовірменських духовних віршів, написаних від V до VIII ст (Месроп Маштоц, Саак Партев, Мандакун, Комтас та ін) Так само називали і їх вірш (пісні)

Шарж (франц. *charge*, від *charger* перебільшувати) — різновид карикатури, в якій зберігається подібність з об'єктом зображення, наявний м'який, доброзичливий гумор, завдяки якому формується комічний ефект Жанр часто поживляється дотепним прикінцевим висновком III був відомий ще за античної доби, застосовувався в «Іліаді» Гомера (постать

Терсита), в аттичній комедії, в карнавальних Дюнісіях, фалічних піснях, у комедиях Плавта і Теренція III помітний у кельтському епосі (підступний Локі в «Едді»), у шпрухах, фабльо, соті, шванках, сміховій культурі середньовіччя, в «Орлеанській діві» Вольтєра, у гротесках Е-Т-А Гофмана та М Гоголя, в українських жартівливих та сором'язких піснях, вертепах, в усмішках Остапа Вишні III у поезії — переважно близький до епіграми чотиривірш, в якому наявний легкий жарт, як у П Осадчука (дружніх III)

ДМИТРО ПАВЛИЧКО

Від книжок вгинається полічка
Струмом б'є із кожного рядка
Недарма ж бо томики Павличка
Пригорнулися до томів Франка

III близький до пародії але без в'дливої сатиричності і гротескної імітації творчої манери певного автора III застосовуються також у графіці (В Базилевич, А Арутюнянц та ін), у художньому читанні, зокрема у репертуарі А Паламаренка, Ніли Крюкової, А Литвинова

«Шасенем і Гаріб» — туркменський народний дастан про кохання Гаріба та Шасенем за доби Сефевідів (1502—1736), за основу якого узятий третій переказ огузького епосу «Китабі деде Коркуд» У творі державець Дярбекіра Шаапбас, його дружина та урядовці перелюдують нездоленого Гаріба, його матір, сестру і Шасенем, які долають всі перешкоди на шляху до щастя Пам'ятка написана прозою з віршовими вставками (чотириверсова строфа на зразок туркменської гошми) у вигляді монологу та діалогів, стиль близький до казкового епосу Сюжет дастану, що мав відмінні варіанти, як-от «Гелалай і Гаріб» чи турецький та азербайджанський «Ашук Гаріб», став основою однойменної опери М Шапошнікова та Д Овезова

«Шахнамé» («Книга про царів») — назва кількох прозових та віршових зведень міфів, епічних легенд, історичних хронік іранського народу, що органічно поєднані у творі «Шахнамé» Абу-ль-Хасима Фірдоусі Туського (935—1020) Деякі з них збереглися фрагментарно Спочатку, за династії Саманідів (III—VI ст), вони називалися «Гудай-наме» («Книга про царів»), створювалися середньоперською мовою, а з XVIII—IX ст з'явилися переклади на арабську мову під назвою «Життєписи царів» («Сійяр аль-мулюк») Жодне з цих зведень не збереглося, залишилися тільки свідчення про них у творах арабських істориків та географів аль-Масуді, ібн Гаукаля, Істахрі, а також в «Історії» Гамзи Ісфгані (X ст), де зафіксовані «Життєписи перських царів» Ібн аль-Муккафі, «Життєписи перських царів» Мохаммеда ібн Джагма аль-Бармакі, «Історія перських царів» із книгоховища халфа Задуйя ібн Шагойя, «Історія сасанідських царів» Баграма ібн Марданшаха На думку В Розена, до цього списку слід додати переклад Муси ібн Ісї аль-Кесраві, який, зіставляючи різні тексти та редакції, інколи вдавався до вигадки, щоб заповнити очевидні прогалини між зведеннями Ці перекладачі перераховані у «Давній передмові» до «Шахнамé» Фірдоусі (X ст) та в анонімному перському творі «Муджмал ат-таваріх ва-ль-кисас» (XII ст) Існувала також ще одна версія «Гудай-наме», перекладена на арабську мову Ісхаком ібн Яздом, згадана у «Фіхрісте» (X ст)

Ібн ан-Надімом. Лише у X ст. на підставі всіх варіантів постала «Ш.» мовою фарсі (дарі). Тоді ж поет Масуді Марвазі написав віршовий текст «Ш.», з якого історик Мутаххар Мукаддасі навів два бейти про іранську першолодину та першоправителя Каюмарса та один бейт про загибель династії Саманідів. Поема Масузі Марвазі містила інформацію про Залу, Тагмураса, а також міфи, епос, палацову хроніку Саманідів. Поетові Абу-ль-Муаййяд Балхі належить згадана у перському перекладі «Історії Табарі» (963) — прозова версія «Ш.», де наводилися епізоди (переказ про Нарімана, Саму, Агушу Вагадану, Кей-Шикана), відсутні у творі Фірдовсі. У 957 з'явилося Абу-Мансурове (ім'я саманідського правителя) прозове зведення «Ш.» та поема маловідомого автора Абу Алі Балхі, про що згадував у своїй «Хронології» аль-Біруні. Першу спробу створити систематизовану поему «Ш.» за дорученням Еміра Нуха II здійснив Дакікі, написавши тисячу бейтів. Основний текст твору належить Фірдоусі, який закінчив свою двадцятип'ятирічну роботу (налічувала 60 000 бейтів) 17 січня 999. Саме тоді Саманідська держава була завойована тюрками. Їхній султан-суніт Махмуд Газневський вважав поему, в основу якої покладено зороастрійське віровчення та перську історію, неприйнятною для ісламу. У «Ш.» йдеться про героїчне протистояння культурного Ірану кочовому, варварському Турану, що уподібнене до боротьби між добром і злом, Ормуздом та Агріманом. Лиховісного Агрімана долає Тагмурес — онук Сіямека, — правнук легендарного першого іранського царя Кеюмарса. Тагмурес загнуздав демона, під владу якого пізніше потрапив цар Джемшід. У творі засуджується розбрат Ферідунівих синів. Міфічна дійсність персів поєднана з історичною, зокрема з життям династії Сасанідів (IV—VI ст.) та Саманідів. Добротворчі ідеали найповніше втілював вірний шахові Кей-Кавусу багатир Рустем, який змагався з туранським царем Афрасіабом. Найдраматичніші епізоди із життя Рустема пов'язані з його сином Сограбом, якого він убив у двобої, та з перемогою над Акван-дивом, над Ісфендіандром — сином шаха Гуштаспа. Виведено образи справедливих царів Ферідун, Кей-Хосрова, Анушірвана-Хосрова. У поемі з'являються нові персонажі: галантні рицарі на зразок Бегра-Гура, представники простоліуду, як-от коваль Каве та ін. Вміщено багато вставних поем, як-от «Рустем і Сограб», «Заль і Рудабє», «Біжен та Меніже» тощо. Твір популярний в Ірані, Іраку та Індії. Крім міфічної та історичної частин, він містить філософський вступ «Похвала розумові»:

[...] В обох світах із Розумом не зблудиш.
Зречись його — і вічним в'язнем будеш.

Він — око духу, сонце в темноті,
Єдина втіха довгої путі,

Найперший твір, найвища ласка Божа,
Душі твоєї кріпость і сторожа [...]

(переклад В. Мисика).

Вперше критичний його аналіз здійснив іраніст І. Вуллерс (1977—83). Прозовий переклад поеми у XIX ст. на французьку мову належить Ж. Молю (1838—78). Згодом її перекладали на німецьку мову Рюккерт (1890—95) і фон Шак (1893), на англійську — Г. Варнер (1905—10), на українську — А. Кримський (1895), на російську — С. Соколов (1906, 1915).

Шахопо́езія (перс. рвг: володар і роі́єсіс: творчість) — різновид творчості, синтез поезії і шахової композиції, започаткований у 90-ті XX ст. А. Мойсеєнком. У Ш. віршові рядки відображають певні ідейно-тематичні колізії розв'язку шахової задачі, а поетичний текст — безпосередньо «вплітає» в себе розв'язок авторової задачі:

Легкого не вибираємо...

1. Ch3? Ch7?

Коли вибір

Виболено

до малого камінця в оці.

Випалено

до останнього нерва,

Вибілено

до ризику —

На шляху,

Що малих путівців стремено

Порвав пожбурляв довкола

І сам

Стоїть

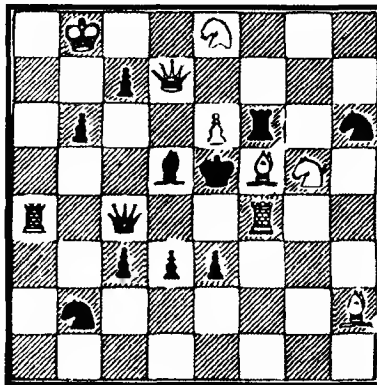
Упівнеба розіп'ятий

Ними

Безжално-кинджально...

Легкого не вибираємо.

1. Cc4!



Збірка «Картатий материк» (2003) В. Капусти повністю присвячена Ш.

Шахр'айський роман — див.: Крутіїський роман.

Шахр'ашуб, або **Шахparfz**, — загальна назва віршів пізньокласичної доби персько-таджицького міського письменства, яке застосовувало гостро звинувачувальні хаджви. Найвідомішими авторами віршових інвектив XVI ст. були гератці Мухамед Агагі, а також Вагіді із Куми, Гафрі з Ісфагана. За свої в'їдливі твори Джелал-ад-дін Мухамед Агагі та Гафрі з Ісфагана були страчені. Існував ще один різновид Ш., притаманий ремісничій поезії, започаткованій у XI—XII ст., відображений у дивані Сайфі Бухарі (помер при бл. 1504), у творах Дервіша Дігакі (помер 1531), Саїдо Насафі (помер 1710), які писали газелі, кит'а, рубаї тощо, присвячені вродливим юнакам з ремісничих майстерень. Найпомітнішим Ш. вважається «Шах-рангіз» турецького поета Ісі Месіхі (1470—1512), який описав 47 адріанопольських юнаків.

Шва́бські романтики (нім. Schwäbische Romantik) — трете після енцив та гейдельберзців поко-

ліній німецьких романтиків (10—50-ті XIX ст.), які проживали у Швабії: Л. Уланд, Ю. Кернер, Г. Шваб, К. Майер, В. Гауф, Е. Меріке. Вони реалізували свій потенціал у піснях, романах, баладах, легендах, сказках; у ліриці обстоювали народну щирість, поєднували ідеалізоване середньовіччя з бідермайером, місцевий колорит — з містицизмом, цікавилися проблемами ясновидіння («Наділена ясноваченням із Префорста» Ю. Кернера, 1829). Погляди Ш. р. висміював Г. Гейне у поемі «Атта Троль».

Шванк (нім. *Schwank*: жарт) — жанр німецької середньовічної літератури, переважно повчально-сатиричне оповідання анекдотичного характеру з парадоксальним пуантом, що інколи мало віршовану форму. Перші зразки Ш. з'явилися у IX—X ст. То були латиномовні тексти, які спіралися на анекдотичні та сатиричні фабули античного чи східного походження. Згодом, зокрема під час хрестових походів, поширилися німецькомовні твори. Ш. набув популярності у XIII—XVI ст. Близький за мотивами до фабль, фацеції, прозової новели доби Відродження, він обмежувався епагуванням побуту клерикалів та рицарства, часто відображав відвертий цинізм, вульгарність і гробіанство. Найпомітнішим явищем цього жанру вважається збірка веселих, дотепних, грубуватих Ш. мандрівного поета Штрікера під назвою «Піп Аміс» (1230). Невдовзі з'явилися «Історія попа із Каленберга» (1470) австрійця Ф. Франфуртера, народна книга про Тіля Уленшпінгеля (1515). Низку таких персонажів доповнили постаті Найдгарда фон Ройенталя, Петера Лоя, спритного селянина Маркольфа. До цього жанру звертався нюрнберзький майстерзингер Г. Сакс (1494—1576). Поширюються прозові Ш. у вигляді збірок: «Шільдбургери», «Подорожна книжечка» (1555) Й. Вікрама, «Товариство у саду» (1556) Я. Фрея, «Розваги в дорозі» (1557) М. Монтана, «Нічна книжечка» (1559) В. Шумана, в яких змальовано простака-трикстера, що своєю винахідливістю та хитрощами долгає позірно сильнішого суперника. У XVIII ст. А. Бюргер, Й.-Г. Фосс, Й.-П. Гебель намагалися відродити цей жанр у свої мюнхгаузеніадах.

Шевчєнків вірш — метрично-ритмічна форма організації вірша, розроблена Т. Шевченком на основі народно-пісенної метрики та традицій силабіки і силабо-тоніки. Здебільшого Ш. в. трактується як літературний варіант коломийки, власне чотирнадцятискладника наспівного та говірного характеру з розбитими на рядки півверсами (на вісім, шість складів та їх чергування), що мають парокситонні (жіночі) рими. Строфа Ш. в. має вигляд катрена, невластивого віршуванню до Т. Шевченка. Гнучка зміна акцентного малюнка від одного віршового рядка до іншого, одночасне підтримування типових форм вживання наголосів (по чотири опорні наголоси у чотирнадцятискладовому рядку, прикріплення четвертого наголосу до передостаннього, тринадцятого, складу) зумовлюють чіткість та ритмічність Ш. в., забезпечують його розмаїття. Натомість І. Качуровський («Строфіка», 1967), як і Ніна Чамата, не вважає, що у віршуванні Т. Шевченка, наявний коломийковий вірш, визначає таку формулу як барокову строфу («Чи не покинути нам, небого», що виникла внаслідок поділу тринадцятискладника, та леонінський вірш («Сонце гріє, // вітер віє, / з поля на долину. / Над водою // гне з вербою / червону калину») Наявний також ямбізова-

ний октосилабік як перехідний етап до силабо-тоніки («І Архімед, і Галілей»), іноді з'являється октосилабік із постійною цезурою, частіше гетерометричний катрен, гетерометричні п'ятивірші, шестивірші, семивірші. Вживаються і тонічні вірші: «Якби мені, мамо, намисто...». У доробку поета трапляються тристопні хорей, іноді здвоєні, з відносно вільним розташуванням наголосів по обидва боки від обов'язкової цезури, з парокситонною (жіночою) та окситонною (чоловічою) римою, наприклад у філософській медитації на початку поеми «Гайдамаки»: «Все йде, все минає // — і краю немає. / Куди ж воно ділось? // відкіля взялось?». Іноді такий розмір під впливом зміщення ритму може сприйматися за одинадцяти-дванадцятискладний амфібрахіч, що не завжди враховують деякі перекладачі, як-от Ф. Шовгуб. Т. Шевченко вдавався також до паузного дактиля («Сонце заходить, гори чорніють»), до ритмізованого чотиристопного ямба. Винятковість його лірики пояснюється гнучкими енjamбеманами, невимущеними переходами від одного розміру до іншого в межах твору, особливим ритмо-інтонаційним «малюнком», що давав йому змогу застосовувати розмаїті віршові форми — від строфічної та строфоїдної й астрофічної.

«Шевченко і його Україна» — різножанровий збірник (Джерсі Сіті, 1916), присвячений пам'яті Т. Шевченка, розрахований на задоволення читацького попиту українців-емігрантів. Вони могли ознайомитися з низкою поезій Т. Шевченка («Заповіт», «Мені однаково...», «Розрита могила» тощо), а також із публікаціями «На Шевченковій могилі» Княжини Я. Кочубейвни (псевдонім О. Косач), «Поклін великій душі» Д. Макогона, «Тарасові Шевченкові» І. Франка, «Пам'яті Тараса Шевченка» Христі Алчевської, «На Тарасовій могилі» Ярослава Марченка (псевдонім Б. Лепкого) та ін. У виданні було надруковано переклади вірша «Заповіт» на англійську мову (Етель Ліліан Войнич та П. П. Селвера) і на німецьку (І. Франко). На обкладинці збірника надрукована світлина «На могилі Т. Шевченка 1914 р.» а на третій сторінці вміщений портрет поета.

Шевчєнківська прємія, або **Національна прємія України імені Тараса Шевчєнка**, — найвища творча відзнака літератури та мистецтв в Україні, якою нагороджено понад 140 письменників, а також малярів, графіків, скульпторів, майстрів народного мистецтва, архітекторів, композиторів, співаків, діячів театру, кінематографії, науки та ін. До 1994 — Державна прємія України імені Тараса Шевчєнка, запроваджена в 1962 на підставі Постанови Ради Міністрів УРСР від 20 травня 1961. Лауреатів Ш. п. визначає комітет із Національної прємії імені Тараса Шевчєнка, який нині очолює Р. Лубківський, шляхом конкурсного відбору, обговорення і таємного голосування, а присуджує прємію Президент України своїм Указом. Вручаються нагороди зазвичай 9 березня, в день народження Т. Шевчєнка. Першими її отримали О. Гончар, П. Тичина, П. Майборода, згодом (у різні роки) — Р. Андріяшик, Б. Антоненко-Давидович, І. Багряний, М. Бажан, В. Базилювський, Ю. Барaban, В. Барка, І. Білик, Д. Білоус, Л. Большаков, Ірина Вільде, М. Вінграновський, М. Воробйов, П. Воронько, В. Герасим'юк, І. Гнатюк, В. Голобородько, А. Головка, К. Гордієнко, Я. Гоян, Є. Гуцало, І. Дзюба, А. Дімаров, О. Дмитренко, І. Драч, В. Дрозд, Ірина Жиленко,

М. Жулинський, П. Жур, В. Забаштанський, П. Загребельний, М. Зарудний, В. Захарченко, Ю. Збанацький, В. Земляк, Оксана Іваненко, Р. Іванчук, Раїса Іваненко, В. Івасюк, І. Калинець, І. Качуровський, С. Колесник, В. Коломієць, О. Коломієць, Ліна Костенко, Г. Кочур, Д. Кремень, О. Левада, Р. Лубківський, О. Лупій, О. Луценко, А. Малишко, В. Маняк, Т. Мельничук, В. Міняйло, Д. Міщенко, П. Мовчан, А. Мороз, Ю. Мушкетик, Д. Наливайко, Б. Нечерда, Л. Новиченко, Б. Олійник, Д. Павличко, П. Панч, Є. Пашковський, А. Погрібний, С. Пушик, Р. Рахманний, І. Римарук, Ф. Роговий, М. Руденко, С. Сапелая, Є. Сверстюк, І. Світличний, Надія Світлична, В. Симоненко, П. Скунець, П. Слапчук, В. Сосюра, М. Стельмах, В. Стус, Л. Талалай, М. Ткач, Г. Тютюнник, Гр. Тютюнник, О. Ульянченко, М. Ушаков, В. Фащенко, Р. Федорів, Т. Федюк, І. Чендей, В. Чорновіл, Ю. Шерех, Вал. Шевчук, В. Яворівський та ін. Також Ш. п. отримали авторські колективи за видання: у 1988 — двотомного «Шевченківського словника» (відповідальний редактор Є. Кирилюк), у 1988 — за наукову редакцію, підготовку текстів, упорядкування зібрання творів І. Франка у 50 томах (М. Бернштейн, Надія Вишневецька, І. Дзверін та ін.), у 1990 — за видання «Літопис Руський» (Світлана Захарова, Л. Махновець та ін.), у 1996 — за видання «Історія української літератури ХХ ст.» у двох томах, трьох книгах (за редакцією В. Дончика) тощо. У 1997—1999 діяла Мала Державна премія імені Тараса Шевченка, присуджувана авторам віком до 35 років. Серед лауреатів Ш. п. — відомі хоріві колективи: «Дударик», «Трембіта», «Думка», Черкаський державний заслужений хор, Кубанський козацький хор, хор імені О. Кошиця, детройтська Капела бандуристів ім. Т. Шевченка та ін.

Шевченкознавство — сукупність наукових дисциплін (літературознавство, мистецтвознавство, лінгвістика, історія, філософія тощо), що досліджують життя і творчість Т. Шевченка. Ш. формувалося в ХІХ ст., зокрема у рецензіях, критичних студіях М. Костомарова, П. Куліша, В. Антоновича, Д. Мордовця, біографічних нарисах О. Кониського, В. Маслової, М. Чалого, у ґрунтовних розвідках М. Драгоманова, особливо І. Франка. Текстологічний аналіз творчої спадщини поета здійснювали І. Франко та В. Доманицький. Важливим для розвитку Ш. був бібліографічний покажчик «Т. Шевченко в літературі та мистецтві» (1903) М. Комарова. Віршування Т. Шевченка аналізували С. Людкевич, В. Перетц, М. Богданович та ін. Великий внесок у Ш. зробили Д. Багалій, М. Сумцов, С. Єфремов, Д. Яворницький, Ф. Колесса, М. Возняк, В. Щурат, К. Студинський. Доробок письменника був предметом досліджень М. Добролюбова, О. Піпіна, С. Пашкова, А. Григор'єва (Росія), Л. Совінського (Польща), І. Шишманова (Болгарія), Г. Брандеса (Данія), А. Єнсеня (Швеція) та ін. Наукове товариство імені Тараса Шевченка одним з перших започаткувало Ш., як наукову дисципліну, хоча тільки з 20-х ХХ ст. це поняття стало загальноновживаним. З метою систематичного вивчення Ш. було створено Інститут Тараса Шевченка (1926), в якому досліджували біографію, творчість і контекст творчості поета. Різноманітні проблеми Ш. вивчали Б. Якубський («Форма поезій Т. Шевченка», 1921), Д. Загул («Рима в "Кобзарі" Т. Шевченка», 1924), Д. Дудар («З поетики Т. Шевченка», 1924), П. Фидипович («До студіювання

Шевченка та його доби», 1925), П. Рулін («Шевченко і театр», 1925), М. Новицький («Арешт Шевченка в 1859 р.», 1924; «Шевченко в процесі 1947 р. і його папери», 1925, «До історії арешту Шевченка в 1850», 1925), Б. Навроцький («"Гайдамаки" Тараса Шевченка», 1928), О. Багрій («Проблеми Шевченкової поетики», 1926) та ін. З'явився покажчик «Т. Шевченко. Матеріали до бібліографії. Роки 1903—1923» (1921) М. Яшека. Поглиблювалися текстологічні студії, здійснені, зокрема, І. Айзенштоком («Шевченкознавство — сучасна проблема», 1922). Вперше було надруковано «Шоденник» Т. Шевченка (1927), його листування (1929). Однак у той час у Ш. переважала вульгарно соціологічна методологія, підпорядкована ідеологічним інтересам радянської влади, що призвело до викривлення образу Т. Шевченка у публікаціях В. Коряка, І. Белоусова, О. Дорошкевича, С. Шаблювського, І. Стебуна, Д. Тамарченка, Я. Дмитерка, М. Дубини та ін.; трактування його як революціонера-демократа, залежного від російської літератури (монографії С. Кирилюка, Є. Шаблювського, І. Назаренка, П. Волинського, М. Марченка, І. Романченка та ін., відцензуровані видання творів Т. Шевченка). Попри те, багато наукових праць розкривали специфіку жанрів його творчості, як-от лірики (Л. Новиченко), прози (Є. Кирилюк, П. Колесник), драматургії (О. Борщаговський, М. Йосипенко), сатири (А. Недзвідський, Ю. Івакін), а також стилю — романтизму та реалізму (Л. Новиченко, С. Родзевич, М. Плісецький, Д. Чалий, В. Приходько, Т. Комаринець). Актуалізувався текстологічний аналіз творів Т. Шевченка (М. Бернштейн, В. Бородін), його творчої лабораторії (С. Недадкевич), провадилися компаративні студії (О. Білецький, Ніна Крутикова, Ю. Івакін, М. Павлюк, Олена Шпильова, Д. Наливайко, Марієтта Шагінян, Г. Надареїшвілі, А. Салахян, М. Мольнар, О. Жомнір, Ярослава Погребенник, Роксана Зорівчак, Людмила Задорожна та ін.), детально вивчалася біографія письменника (В. Бородін, Л. Большаков, П. Жур, Валерія Смілянська). Увагу науковців привертала специфіка віршування Т. Шевченка: («Ритміка Шевченка», 1967) Галини Сидоренко, («Ритміка Т. Г. Шевченка», 1974) Ніни Чамати. Зрідка з'являлися синтетичні праці на зразок книг Ю. Івакіна «Коментар до "Кобзаря" Шевченка. Поезії до заслання», 1964; «Коментар до "Кобзаря" Шевченка. Поезії 1847—1861 рр.», 1968), Валерії Смілянської («Стиль поезії Шевченка / суб'єктна організація/», 1981). Поневіряння поета на чужині та його творчість тих літ ґрунтовно висвітлювали Л. Большакова «Літа невольничі», 1971; «Їхав поет із заслання...», 1977; «Былъ о Тарасе. Книга вторая "На Арале"», 1993), П. Жур «Шевченківський Петербург», 1971; «Літо перше: Хроніка життя і творчості Т. Шевченка», 1979; «Труди і дні Кобзаря», 2003). Ш. позбавлене політичного нагляду, вільно розвивалося в досягненнях української еміграції, зокрема у працях В. Сімовича, Є.-Ю. Пеленської, Ю. Шереха, Ю. Войка, Магдалени Ласло-Кудюк, Б. Струмінського та ін. Першу спробу розглянути творчість Т. Шевченка з погляду психоаналізу здійснив С. Балеї («З психології творчості Шевченка», 1916). Повернення Ш. іманентного статусу було здійснене в роки незалежності України, що засвідчили праці М. Майстренка («Шевченко й античність», 1992), А. Мойсієнка («Слово в апцепційній системі поетичного

тексту декодування Шевченкового вірша», 1997), Валерії Смілянської, Ніни Чамати («Структура і зміст спроба наукової інтерпретації поетичних творів Тараса Шевченка», 2000), Ю Барабаша («Коли забуду тебе, Срусалиме», «Гоголь і Шевченко порівняльно-типологічні студії», 2001), Є Нахліка («Доля Лос Судьба Шевченко і польська та російські романтики», 2003) та ін. Нагальна потреба усунути з Ш невластиві йому ідеологічні, дидактичні нашарування, демфологізувати постать і творчість Т Шевченка, повернути їм адекватний вигляд характерні для монографій Г Грабовича («Шевченко як міфотворець Семантика символів у творчості поета», 1991, 1998, «Шевченко, якого ми не знаємо З проблематики символічної біографії та сучасної рецепції поета», 2000), Оксани Забужко («Шевченків міф України», 1997) Ш не обмежене лише літературознавчим аспектом досліджень, має і фольклористичний (Д Ревуцький, П Попов, М Грінченко та ін), мовознавчий (В Сімович, О Синявський, М Суліма, М Масальський, В Ващенко, Л Булаховський, А Мойсієнко та ін), мистецтвознавчий (Д Антонович, І Труш, О Новицький, К Широцький, С Раєвський, О Скворцов, В, Касян, Марієтта Шагінян, Д Антонович, Л Владич, Г Паламарчук, В Яцюк) та ін напрями вивчення творчості митця До Ш належать також інші галузі, як-от фалекарстика (колекціонування листівок, присвячених Т Шевченку), найбільше зібрання якої належить В Яцюку

Шедєвр (нім *Meisterwerk*, англ *masterpiece*, польсь *arcydzieło*, рос *шедевр*, від франц *chef-d'œuvre*, букв *головна робота*) — досконалий твір літератури, малярства, музики тощо, що є зразком не лише певної конкретно-історичної доби, а й вважається довершеним поза її межами, інколи позначається на формуванні канону, естетичних смаків художньої культури За доби середньовіччя Ш називали зразки виробів західноєвропейських ремісників

Шекспірівський сонєт — строга строфічна форма, що складається з трьох катренів та одного дистиха Ш с запровадженням В Шекспиром Катрени мають точні парокситонні (жіночі) та окситонні (чоловічі) рими, які змінюються у кожній строфі, характеризуються перехресним римуванням (іноді у третій строфі — охопне і парне римування), дистих — парним римуванням Ш с побудованим за принципами «теза — антитеза — висновок», фавульне напруження, ліричний конфлікт, як у 103 сонєт

Убогих муз убогий марнотрат,
Не маю фарби, гідної сюжету
Без всіх прикрас нужденного сонєту
Лице твоє прекрасніше стократ

Не доркай, що не пишу ні слова, —
Поглянь у дзеркало й побачиш ти,
Що всі слова мої — лише полова,
В якій краси твоєї не знайти

То ж чи не гріх прекрасне прикрашати,
Це ж сонце кутати в запону хмар
Обкрадуть лиш природи щедрий дар
Моїх рядків занадто вбогі шати

Ні! Не вмістить мені в слова все те,
Що дзеркало віддасть тобі просте

(переклад Д Паламарчука)

Шестивірш — шестирядкова віршова строфа з різними схемами римування, часто вживається у формі секстини (*ababab*), а також у вигляді тернарно римованого вірша (тернарне римування *aabccd*) — симетричного, відомого за середньовічними гімнами, використовуваного поетами «Плеяди», та прикінцевого *ababcc* Серед складніших Ш трапляються твори на дві рими з поєднанням перехресного та охопного римування *ababba* Приклад Ш із доробку Д Кремени — строфа із вірша «Карпатський сувенір», що має римування *ababab*

Мов килери, літа для нас були
Бокораш на риках потонули
Знов сувеніри в небесах орли
Знов сувеніри на землі гуцули
Ми, справлені батьками, наросли
Із матерів, що про любов не чули

Шестисилабік — див **Гексасилабік**.

Шестоднєв (грец *heksaemeron*) — загальна назва багатьох творів ранньохристиянської літератури, присвячених тлумаченню біблійної космогонічної легенди, що мають переважно візантійське походження Найвідоміші серед них належать Оригену (Ш ст), Єфрему Сирину (IV ст), Василю Великому (IV ст), Северіану Гевальському (IV — перша половина V ст), Іоанну Золотустому (IV—V ст), Блаженному Августину (IV—V ст), Георгію Псиді (VII ст) Ш був своєрідною середньовічною енциклопедєю, містив природничо-наукові, релігійні, фантастичні, дидактичні тексти, суголосьні християнський етиці Ім властива невимущена образність та сюжетна інтрига Так, Василій Великий формулював уявлення про Бога на основі трактату «Тімей» Платона, за яким всесвіт поставав як поєднання підмісячної та надмісячної частин у вигляді гармонійно впорядкованого простору Для киеворуської писемності особливе значення мав комплітаційний Ш Івана Екзарха Болгарського (межа IX—X ст), складений до 927 з використанням відповідних творів Василя Великого, Северіана Гевальського, Іоанна Золотустого, Григорія Нісського, Іоанна Дамаскіна, Теодорита Кірського й античних філософів Аристотеля, Парменда, Фалеса та ін Іван Екзарх Болгарський виправдовував свою інтертекстуальну практику «Ці шість днів, пане мій, не сам я придумав, але інше взяв із слів вірних Шестоднева святого Василя, а інакше за змістом у нього запозичив, також і в Івана, а інше в інших, що мені будь-коли доводилося читати, те я і поєднав [] Такий же і бідний розум наш не маючи у себе вдома нічого, будує він із чужих слів, додаючи потроху зі свого бідного дому» У Ш обстоюється велич світобудови, здійсненої за волею Господа, вміщена інформація про побут і вірування слов'ян та хозарів, про болгарського царя Симеона і його палац у Преславі Цей текст позначився на «Слові про Закон та Благодать» митрополита Іларіона, «Повчання» Володимиром Мономаха, Палє

Шизоаналіз (грец *schizo* *розтинаю* і *analysis* *розкладання*) — напрямок постструктуралізму, який критикує структуралізм, розвиває теорію репрезентації, пов'язану з нею традиційну структуру знака (означник, означуване, референт), фрейдівську концепцію Едипового комплексу, марксистський неофрейдизм Обґрунтований Ж Дельозом та Ф Гваттарі (двотомна праця «Капіталізм і шизофренія»,

1972—80), Ш обстоював потребу очистити несвідоме від будь-яких символічних форм, трактувати його як «те, що бажається». Дослідники, використовуючи поняття «база» і «лібдо», висвітлювали ніцшанську волю до влади, яку назвали «революційним бажанням». Перший том їх видання («Анти-Едип») виявляв «недугу віку», коли при переході з передісторії в історію цивілізований індивід не досяг свого рівня суверенності, кантівського морального імперативу, а поглинався власним озлобленням та впадав у нігілізм, параноїдальні, репресивні дії, як, наприклад, більшовики, попри декларацію фантомної «справедливого суспільства», опинявся в ситуації андеграунду Ставши «останньою» людиною, вчинивши замах на Бога, суб'єкт самозаперечувався, а отже, був приречений на знищення абсурдом буття, коли воля до влади змінюється волею до нічого. Було виявлено обмеженість марксистської теорії виробництва, що нехтувала принципом соціального бажання, та психоаналізу, не здатного відобразити соціальний зміст цього бажання, виявити притаманні йому афекти та імпульси, тому приреченого на деструкцію. Висвітлення таких чинників сприяло усвідомленню трансцендентності несвідомого. Спроби тлумачити бажання через відчуття браку чогось можуть призвести до фетишизації уявлень про світ, спровокувати поглиблення споживацьких інтересів, коли сподівання людини, зорієнтовані на маскультівські запити, призводять до відчуження її від природи. Відсутність об'єкта зумовлює екстравертивні інтенції, а бажання виробляє його мислений дублюкат, спонукає до підміни реалії бажаними моделями життя, що насправді деформують дійсність. «Виробництво бажання» не може компенсувати відсутності об'єкта, воно спричинене сексуальними імпульсами, уявленням про мову, що втратила своє традиційне значення. Достеменний письменник чи маляр неминуче, на думку Ж Дельоза та Ф Гваттари, видається шизоїдною постаттю, яка використовує мову абсурду і парадоксу. Він репрезентував представників соціально знедоленого типу на зразок безумців, злочинців, а також митців, що покладають надію на «машину бажання» як запоруку звільнення людини від цивілізаційної несвободи, протистоять пануванню культурного несвідомого.

Шизофренічна мова (грец. *schizo* розтинаю і *phren* серце, душа, розум) — термін Ж Дельоза («Логіка сенсу», 1969), що вживається у постструктуралізмі для висвітлення антиетичного структуралістському уявленню «шизофренічного слова» (слова-пристрасті, слова-ді), що виникає у глибинах мовлення, постає знаком, позбавленим сенсу, спрямованим на розлад традиційної знакової системи, на виявлення її недостатності, нездатності репрезентувати означуване. Для підтвердження своєї думки дослідник звертався до творчого досвіду Платона, Льюїса Керролла чи А Арто. Зокрема, у «безглуздіх» віршах та інших творах Льюїса Керролла він вбачав специфіку мовлення, означувану «чистою поверхнею» мови, для якої характерні «виходи з тунелю, що виявляють поверхні та нетілесні події, поширені на цій поверхні». Одночасно дослідник вказав на відображення цих подій у мові, неадекватності організації дуального споживання-говоріння, означення-вираження тощо, способу їх групування довкола парадоксального, езотеричного чи складового моменту, де

вони поєднуються. Своє міркування Ж Дельоз ілюстрував словом *snark*, що містить у собі два інші (англ. *shark* — акула і *snake* — змія), має аліментарне (істоти) та лінгвістичне походження, засвідчує смислову суперечливість *зміакули*. Ігровий принцип «дитячої мови» Льюїса Керролла перетворюється на теоретичний принцип організації поетичної мови, що стає можливою її «величчю» полягає в тому, що вона «мовить на поверхні, тому схоплює чисту подію та комбінацію подій, що відбуваються на цій поверхні» під час гри її сутностей із «сенсом та безглуздіям» за відсутності усталеної граматики і синтаксису, артикульованих слів, фонетичних елементів, що притаманне абсурдистським творам А Арто, де присутній «досі невідомий інфрасенс».

Широкій шрифт (нім. *Schrift*, від *schreiben* писати) — друкарський шрифт, у якому ширина очка більша від його висоти.

Шифр (франц. *chiffre*, від араб. *sifr* нуль) — у бібліотечній справі умовне позначення місця книги на бібліотечних полицях, документальних матеріалів в архівосховищах Ш, зокрема, використовується при обробці інформації на електронно-обчислювальних машинах.

Ши — форма китайського вірша, за доби літературної пам'ятки «Шицзінь» назва поезії загалом, пізніше — тільки письмово врегульованого віршування (уставний вірш). Найдавніші Ш мали вигляд рядка з чотирьох складних-ієрогліфів, очевидно, метричної будови. Класичними Ш були п'ятислівні, пізніше — семислівні поезії. У них відбувалося чітко регламентоване чергування музичних тонів та складної методичності (творча практика Шень Юе і представників Танської поезії). Верси римуваlesi зазвичай через один, використовувалась наскрізна рима, цезура розмежовувала рядки так, що у п'ятислівному рядку перша половина видавалася коротшою, а в семислівному — довшою. Різновидом Ш були обірвані рядки (цзюецзюй), тобто чотиривірші з неримованим останнім рядком. У ХХ ст була спроба оновити цю архаїчну форму вірша у вигляді верлбру цзюю Ш.

«Ши цзі» (історичні нотатки) — перший загальний літопис Китаю від далекого минулого до I ст н е, започаткований історіографом ханьського палацу Сима Танем і завершений його сином Сима Цянем. Складався зі 130 частин. містив розділи «Анали», «Історія спадкових домів», «Життєписи», використовував багато інтертекстуальних зривів як літературного, так і фольклорного походження. Автори застосовували хронологічний, методологічний, біографічний методи опису. Цікавими є «Життєписи» Сима Цяня, де йдеться, зокрема, про поетів Цюй Юаня, Цзя І, Сима Сянжу, характеризується їх творчість, наводяться приклади. Крім того, у творі описані чиновники, звичайні сусідні народів. Пам'ятку наслідували китайські історіографи.

«Шицзінь» (іст. «Книга пісень») — пам'ятка китайської лірики IX—VI ст до н е, складається з 305 творів, які відібрав Конфуцій, вважаючи їх етичними зразками. За свідченням Сима Цяня, вона спалена (213 до н е) разом з іншими книгами філософа на вимогу імператора Цинь Шиньгуанди, але відновлена у середині II ст до н е. Наводять три джерела «Ш» втрачені «Пісні Лу» («Луш»), «Пісні Хань» («Ханьш»), введені у конфуціанський канон «Пісні роду Мао» («Маош»)

Вони у ХІІ ст були зібрані в одну книгу «Ш», що складається з чотирьох розділів «Звичай царств» («Го фен»), «Малі оди» («Сяо я»), «Великі оди» («Да я»), «Гімни» («Сун») Ці анонімні поеми були раніше пов'язані з музикою Кожен розділ сприймався як самостійний Особливий інтерес викликає «Го фе», що містило 160 народних пісень п'ятнадцяти царств Китаю До складу «Сяо я» входило 80 панегіриків написаних «високим стилем», адресованих можновладцям У них вже з'явився ліричний герой 31 поезія «Великих од» привертала увагу орнаментальністю, урочистістю мовлення Останній розділ («Гімни») стосується храмових та культових обрядів на честь богів, духів, предків і мудрих царів минулого «Ш» — поетична пам'ятка високого художнього мислення, засвідченого творами Мен Хаожаня, Ван Вея, Лі Бо, Ду Фу, Лю Цзунюаня, Ду Му, Су Ши та ін Приклад із доробку Ван Вея

Один на чужині, давно, а все чужий
І згадую щораз рідню в осінні свята
Я бачу, як на гору йдуть брати, та серед них —
В кизилевих гілках — немає одного із нас
(переклад В Урусова)

Шістдесятники — молоде покоління митців 60-х ХХ ст, сформоване в період тимчасової «відлиги» радянського режиму, засудження сталінізму та часткової реабілітації деяких представників «розстріляного вродження» Виникнувши спочатку як культурницький рух (Клуб творчої молоді в Києві наприкінці 1959, «Пролісок» у Львові в 1961 тощо), це явище невдовзі перетворилося на опозицію владним структурам, набуло загальнонаціонального значення Найповніше воно виявилось у літературі, в якій у той час відбувається оновлення художніх форм, посилення неонародницьких тенденцій та усвідомлення спадкоємності національних цінностей, патетика романтизованого гуманізму Важливими в ті роки були неординарні дебюти І Драча, М Вінграновського, В Симоненка, В Голобородька та ін поетів До творчого покоління Ш належать і автори, які ввійшли в літературу у 50-ті (Д Павличко, Ліна Костенко) або розкрили можливості свого таланту на межі 60—70-х (Б Олійник, В Забаштанський) Термін «Ш» стосується також прозаиків Є Гуцала, В Дрозда, В Міняйла, Гр Тютюнника, Вал Шевчука та ін, літературних критиків та літературознавців І Дзюби, І Світличного, Михайлини Коцюбинської, В Іванисенка та ін, публіцистів В Чорновола, Ю Бадя тощо У творах Ш не було ні стильової, ні ідейної однотайності Деякі представники сподівалися на оживлення «соцреалізму», подляляти комуністичні догми, інші — звільнилися від їх впливу, знаходячи художні цінності на іманентній основі мистецтва, несумісній з імітат-літературою Це характеризувало творчість представників Київської школи В Голобородька, М Воробйова, М Григоріва, В Кордуна, С Вишенського та ін Стосується це і творчості дисидентів (В Стус, І Світличний, І Калинець, М Осадчий, Є Сверстюк та ін), більшість яких на початку 60-х ХХ ст входила до гурту І Світличного, що став культовим та духовним осередком відроджуваної національної ідентичності Тут відновлювалася етногенетична пам'ять, обстоювалися високі естетичні критерії, а також закладалися

гуманістичні та національні принципи, які використовувалися у діяльності Гельсінської спілки (1976), готували ґрунт для проголошення незалежної України Дисиденти зазнавали постійних репресій, а «в'язнична поезія», за словами М Осадчого, стала «альтернативною до офіційної літератури соціалістичного реалізму» Творчість Ш вплинула і на представників старшого покоління, зумовлюючи оновлення їхнього доробку (М Рильський, М Бажан, Л Первомайський, А Малишко, І Муратов та ін) Термін «Ш» виходить за межі літератури та мистецтва, має соціокультурне загальнонаціональне значення Ті процеси, які відбувалися в Україні, були характерні і для інших республік СРСР та країн «соціалістичної співдружності» популярними були поезії Є Свтушенка, А Вознесенського, Б Окуджави, твори І Еренбурга, О Солженіцина, Вен Єрофєєва, публікації на сторінках журналу «Новый мир», редагованого О Твардовським, поширювався самвидав, пов'язаний із діяльністю А Синявського, Ю Данієля та ін

Шкільна драма (*laam schola, від грец. schole* дозволя, і *grecc drama* дія) — жанр латиномовної реплічної драматургії, що виник на межі ХV—ХVІ ст в країнах Західної Європи Походження Ш д пов'язане зі статутом церковних та світських навчальних закладів, в яких сценічні вистави були обов'язковими, сприяючи засвоєнню латини Особливого поширення вона набула завдяки єзуїтам та протестантам, які здійснювали інтерпретацію біблійних та міфічних сюжетів, передусім тих, що стосувалися історії католицької церкви Ш д спочатку розвивалася у католицько-християнському та антично-класичному напрямках У ній антична традиція (стислий виклад п'єси — так званий *argumentum*, наявність прологу, еплога тощо) поєднувалася з середньовічною (відсутність єдності часу та місця, поєднання трагічного й комічного тощо) та ренесансною Теоретичні засади Ш д розробляли Я Понтан і Ю Ц Скалгер, спираючись на «Поетику» Аристотеля Вона мала канонічну композицію, складалася з прологу, розвитку фабули та еплогу, містила переважно п'ять актів, після кожного з яких виступав хор, дев'ять сцен, участь у яких брали до чотирнадцяти дійових осіб Жанрами Ш д були містерії, які ставилися до Різдва чи Великодня, міраклі, мораліте Дійовими особами ставали біблійні, античні, історичні герої, а також алегоричні персонажі — Смерть, Любов чи Фортуна Між актами розигрувалися інтермеді, написані живоноюрдною мовою В Україні Ш д поширилася з Польщі у ХVІІ—ХVІІІ ст, нові тексти створювали викладачі та учні братських шкіл, зокрема Києво-Могилянської колеги (академі) Твори мали віршову форму, написані українською книжковою мовою з використанням силабічної системи віршування Із збережених Ш д найдавнішою вважається анонімна п'єса «Олексій, чоловік Божий» (1673), в основу якої покладено відому агрографію та «Життя святих» Петра Скарги Останніми найвизначнішими творами цього жанру є трагікомедія «Володимир» (1705) Феофана Прокоповича, присвячена гетьманові І Мазепі, та п'єса невідомого автора «Милість Божа, од неудою носимих обид лядських чрез Богдана Зиновія Хмельницького, преславного войск Запорозких, свободившая», поставлена у 1728 Ш д позначилася на жанрі вертепу У Московській Русі її прищепив вихованець Києво-Мо-

гилянської колеги Симеон Полоцький, автор «Коміди притчі про блудного сина», трагедії «Про Навуходоносора царя []»

Шкіц — стислий, ескізно окреслений твір, своєрідний начерк, зразком якого може бути новела «На золотих богів» Г Косинки

Школа (лат *schola*, від грец *schole* *дозволя, вчена бесіда*) — специфічне утворення в літературі, група письменників, об'єднаних спільними стильовими уподобаннями, жанровою практикою, тематичними інтересами, проблематикою, передусім естетичною програмою, що, проєктуючись у новий творчий простір, спирається на певну традицію, полемізує з нею, переосмислює її «Озерна школа» Харківська школа романтиків чи Київська школа Вона може бути зорієнтована на певного автора, наприклад на Т Шевченка або І Франка, тоді йдеться про шевченківську чи франківську Ш, переростати у стильову тенденцію (байронізм) чи течю (французький символізм), набувати ознак певного методу, як-от натуральна школа, обмежуватися певним колом чи угрупованням на зразок «парнасців» чи «неокласиків», відбуватися у своєму іманентному значенні, що засвідчує Українська школа у польській літературі Аналогічні об'єднання притаманні й літературознавству, фольклористиці, філософії тощо У компаративістиці відома Ш академіка О Веселовського, в якій набула обґрунтування історична поетика Функціонувала філологічна Ш академіка В Перетца, яку пройшли М Драй-Хмара, П Филипович, О Бургардт та ін У 80—90 в Інституті літератури сформувалася літературознавча школа академіка Л Новиченка, яка полягала у вмінні точного філологічного аналізу художніх творів, у здатності переглядати власні хибні погляди на літературний процес Інколи назва «Ш» відображає умовність, наприклад «Празька школа», представників якої так назвав після Другої світової війни В Державин Іноді виникають ефемерні утворення у вигляді галицької житомирської прозової Ш, станіславського феномену, які, ще не оформившись, зникають із простору письменства Ш відмежовують від групи, спільки, товариства, де часто розробляються власні концепції, що почасти суперечать поширеним літературній традиції На такий основі постала Нью-Йоркська група, представники якої не визнавали класики, намагалися сформувати власну творчу програму

«Школа» — комерційне видавництво для дітей (Київ, з 2003), директором якого є І Яценко, редактором — О Шевченко, лауреат премії ім Дмитра Нитченка (2004) Крім загальнопознавальної літератури для дітей різного віку, тут друкуються також художні книжки, як-от тритомна «Хрестоматія для дошкільнят», де представлені різні фольклорні жанри і твори українських і зарубіжних письменників, серія «Золота бібліотека видавництва «Школа», що містить найкращі доробки української і світової класики, серія «Хрестоматія школяра», зорієнтована на освітні програми та позакласне читання («Українські народні казки», «Казки українських письменників», «Казки народів світу», казки братів Грімм, О Вайда, Р Кіплінга, «Веселі оповідання», «Веселі вірші» тощо), серія «Шкільна хрестоматія» (твори Т Шевченка, Лесі Українки, Г де Мопассана, А Кюнан-Дойля тощо) з довідковим матеріалом Значним

явищем для видавництва стали «Книга рекордів Гіннеса» та «Щоденник» Т Шевченка, перекладений з російської Вал Шевчуком і прокоментований А Шевчуком Невдовзі у «Ш» мають з'явитися «Володар над злодіями» Корнелі Функе, твори Е А По, І Франка, В Винниченка, С Васильченка, Є Гуцала, В Близнач, збірники «Українські думи та історичні пісні», «Календарні обрядові пісні», «Давня українська література» тощо Із видавництвом співпрацюють М Слабошпицький, Надія Кир'ян, Галина Кирпа, Є Попович, М Ілляш, Ольга Сенюк, Євгенія Горева, О Ірванець та ін

Школа критиків Баффало (англ *School of Buffalo Criticism*) — об'єднання, засноване в 1970 одночасно з відкриттям центру психологічного вивчення мистецтва в університеті міста Баффало (штат Нью-Йорк), суголосна з тенденціями рецезитивної критики та Женевської школи Її представники (Н Голланд, Х Ліхтенштайн, Д Блейх, М Шварц) вивчали проблему дослідження несвідомої літературної творчості, висвітлювали не так діяльність письменника, як читача Вони використовували практику психоаналізу для з'ясування природи літературного впливу та сприймання, що відображене, зокрема, у працях «Динаміка літературного відгуку» (1968), «Вірш у суб'єктах» (1973), «П'ять читацьких прочитань» (1975) Н Голланда, який наголошував, що тематичний зміст тексту несвідомо оформлює реципієнт Школа обстоювала погляди, антитегічні розумінню літератури як об'єктивного явища, наполягала на тому, що індивід створює себе під час читання, виробляє єдність тексту Будь-яка інтерпретація вважається фактичною Існує три фази реакції читача в перебігу роботи над текстом потяг до насолоди й уникання болю, активізація уявлення, заміна фантазії свідомістю Принципи феноменологічного літературознавства обґрунтував Д Блейх («Суб'єктивна критика», 1978), апелюючи до поняття суб'єктивної парадигми як моделі пізнання, на відміну від об'єктивної парадигми «нової критики», до суб'єкта пізнання, від якого залежить усвідомлення об'єкта, до сенсорного, ідентифікованого читачем досвіду Йдеться про відгук на твір, що не існує до його сприйняття, як підставу для дискусії про нього, початок естетичного досвіду Тому художній твір видається радше символічним, ідеально означеним у свідомості реципієнта, а не реальним Процес його розуміння постає через пильне прочитання, відновлення, прагнення реципієнта вловити структуру, окреслені письменником, здійснити новий синтез

Школа Машо (франц *ecole de Machaut*) — перша школа в історії французького письменства, попередниця «Плеяди» Названа за прізвиськом поета і музики пізнього середньовіччя, останнього трувера Г'юма Машо (прибл 1300—77) Він концептуалізував її естетичну платформу Віршово-прозовий «Пролог» (1370) Г Машо вважається першою поетикою французькою мовою, перспективою дефольклоризації та іманентизації лірики, вже відмежованої від музичного супроводу Поет виразив себе у збірці «Похвала паннам», що складалася з балад, рондо, вірелі та ін твердих строфічних форм, насичених тавтологіями, повторами, глосами тощо Відійшовши від куртуазних мотивів, він зберігав традицію вірності Амуру, запровадив гібридний жанр ді, поєднавши в ньому автобіографічний дискурс та філософські медитації.

«Ді про Сад», «Любовний фонтан», «Правдива оповідь», в якій шлося про закоханість літнього поета до героїні Його послдовник Жан Фруассар продовжував досвід його попередника в еротичних ді («Любовний полон»), написав прозову, вивопнену пафосом лицарського етосу «Хроніку», що перегукувалася з поемою «Взяття Александри» Г Машо Еташ Дешан, небіж Г Машо, у трактаті «Мистецтво творити пісні, балади, віреле та рондо» (1392) виправдовував потребу алегоризації, вишуканості, культу форми поезії, канонізував систему жанрів цієї школи, залишив низку балад і поему «Люстро шлюбу» Набутки «метра Гійома» використовувала Крістіна Пізанська (рондо, ді, сні, алегорична проза), Ален Шартъє — секретар Карла VII («Книга про чотирьох панн»), «Безжална красуня», «Про палацове життя», Карл Орлеанський (син Людовика Орлеанського), балада якого («Я страждаю від спраги біля фонтану»), написана в англійському полоні, стала темою поетичного змагання у Блуа (1440), «Великі риторики» та представники раннього французького ренесансу

Школа Спінсера (англ. *School of Spencer*) — група англійських релігійних поетів XVII ст (Ф Флетчер, Дж Флетчер, В Браун, Дж Вітер, шотландець У Дреммонд Готорнден, сер В Александер), які перебували під впливом поезії Е Спенсера, модифікували спенсерову строфу, використовували алегорії з «Королеви фей»

«Шкільна часопись» — педагогічний журнал (Л, 1880—88) за редакцією Г Врецьона, який друкувався етимологічним правомисом Крим проблем шкільництва, інформації про діяльність учительських товариств, тут школи друкувалися художні твори переважно на шкільну тематику Л Сапогівського, Г Врецьони, Є Гордзевича, М Барти, повість «Перепелиця» І Тургенєва у перекладі О Барвінського, етнографічні матеріали Р Заклинського, фольклорні студії Є Желехівського тощо

Шлоба, або Сльоба, — розмір із рівних та нерівних метричних одиниць що асоціюється з європейським поняттям «строфа», поширений в індійському квантитативному віршуванні У першому версі вживаються чотири вільні склади, які можуть бути довгими або короткими, поєднаними з коротким, двома довгими та вільним, у другому — чотири вільні склади сполучені з коротким, довгим, знову коротким та вільним Таким розміром написані «Махабхарата», «Рамаєна», «Дхаммапада» тощо Його винахідником вважається легендарний автор «Рамаєні» Вальмікі III важко перекладати Так, Павло Ріхтер, перекладаючи водійські гімни, вдавався до двох окремих віршових рядків при збереженні кількості складів у шверсах

Шлягер (нім. *Schlager*) — модна пісня або мелодія певного періоду, що має значну популярність

«Шлях» — місячник літератури, мистецтва та громадського життя (М, 1917, К, 1918—19) за редакцією Ф Коломийченка, що виник на хвилі національної революції в Україні Мистив твори українських письменників, критиків, літературознавців, істориків, публіцистів Висвітлював шляхи розвитку української літератури, мистецтва, порушував проблеми громадсько-культурного життя Журнал об'єднав тогочасних українських письменників (Ольга Кобилянська, А Кримський, Галина Журба, В Самій-

ленко, М Рильський, Г Чупринка, М Філянський, М Шаповал, М Чернявський, Г Хоткевич, П Тичина, Христя Алчевська, О Олень, І Ліпа, М Жук та ін), мистив статті з питань музики, театру, малярства, бібліографічні огляди поточної художньої та наукової літератури (А Товкачевський, Софія Русова, Ю Меженко, О Грушевський, М Марковський та ін) Крим оригінальних творів, тут друкувалися переклади з Г де Мопассана, Ш Бодлера, А Шніцлера, Г д'Аннунціо та ін Часопис обстоював права українського народу на вільний розвиток української мови й літератури, на «поширення, піднесення і розквіт рідної культури на початках самостійності України при федеративній згоді з іншими країнами» На базі журналу діяло одноімненне видавництво Таку назву мав і часопис для полонених українців (1919—21) за редакцією З Кузель, зішціюваний «Військовою Місією для справ полонених українців у Німеччині» До його авторського колективу входили Б Лепкий, О Терлецький, В Мороз та ін

«Шлях мистецтва» — літературний журнал Головопалтосвіти (Х, 1921—23, вийшло п'ять чисел) за редакцією В Еллана (Блакитного), Г Коцюби, В Коряка Часопис, відповідаючи ідейному спрямуванню «Гарту», мав розділи «Поезія», «Красне письменство», «Мистецька трибуна», «Бібліографія», «Мистецька хроніка» Тут друкувалися поезії Юлана Шпола (псевдонім М Ялового), Я Мамонтова, В Алешка, М Хвильового, М Лебединця, О Коржа, І Кулика, В Еллана, М Семенка, П Филиповича, М Йогансена, В Сосюра, П Тичини, В Полщуча, Г Шкурупця, І Сенченка, М Терещенка, М Доленги, Т Осьмачки та ін Прозу представляли «Блакитний роман» Г Михайличенка, твори В Підмогильного, Г Косинки, А Головка, М Хвильового та ін, домінували малі жанрові форми з яскравою символікою, глибинним підтекстом, складною асоціативністю, пов'язаною з трагічними подіями 1917—20, часто означені мотивами космізму Із літературно-критичними статтями на сторінках місячника виступали І Кулик, І Айзенштот, М Йогансен, В Коряк, Ю Меженко Особливе значення надавалося з'ясуванню проблеми стилю в українській літературі Так, М Йогансен називав сучасний йому період розвитком письменства «конструктивізмом», І Кулик — «психологічним імпресіонізмом», В Полщук — «революційним романтизмом» Новини літературного життя були представлені у розділах «Бібліографія» та «Мистецька хроніка»

Шмуцтітул (нім. *Schmutztitel*, від *Schmutz* бруд і *Titel* заголовок) — аркуш із коротким заголовком перед титулом У давні часи захищав художньо виконаний титул від ушкодження Також III називають окремий аркуш книги з винесенням на нього заголовком наступного розділу або частини книги

Шопка — давня форма народного лялькового театру, поширеного на західноукраїнських землях

«Шотландські чосеріанці» (англ. *Scottish Chaucerians*) — група шотландських поетів XV—XVI ст (Р Хенрісон, В Данбар, Г Дуглас, Д Ліндсей, король-поет Яків I Шотландський), які зазнали впливу творчості Дж Чосера (прибл 1430—1506), зокрема використовували його корольську строфу

Шбу (англ. *show*, букв. показ) — вистава розважально-естрадного типу, спрямована на задоволення глядачів нерозвиненими естетичними смака-

ми, на дискредитацію та профанацію достеменного мистецтва Нині ШП домінує, що відзначив Г Дебор («Суспільство спектаклю», 1967), має концентровану та дифузну форми Ш характерне для тоталітарних режимів (Німеччина, Росія), поширене в середовищі невібагливого егалітарного маскульту часто американського зразка у вигляді інтегрованого спектаклю, притаманного французьким та італійським спільнотам Воно має псевдобарочні еклектичні ознаки, орієнтується на театралізовану споживацьку та політичну рекламу, часто зловживає імітацією художніх засобів, за словами Кармен Відаль, «весь світ врешті-решт перетворився в один величезний Діснейленд», втративши свою сутність

Шошў — китайська народна оповідь, що характеризується перемежуванням нарративу віршовими вставками Ї різновидом на півночі Китаю є оповідання, на південному заході — пісенно-оповідний жанр Спочатку, у IV ст, термін стосувався тлумачення письмових текстів, пізніше (VIII—X ст) позначав народний переказ буддистських сутр, згодом (XI—XIII ст) вказував на історичні новели, у XIV—XVI ст — на книжні епопеї У 40-ві XX ст так стали називати твори на побутові теми, а в 60-ті — романи, що висвітлювали події антияпонської війни Більшість Ш пов'язувалася у цикли, зокрема історичні, що формувалися на основі книжних епопей про династії Хань, Трицарства, Тан про подвиги полководців X—XI ст, про знищення монгольської династії Юань (XIV ст) Чимало творів висвітлювали судове крутіство, авантюрно-героїчні та фантастичні події «Річні плеса», «Семеро хоробрих — п'ятеро справедливих», «Піднесення на рівень духів», «Подорож на Захід» тощо Виконавці (шошуді) розмежовувалися на групи за жанровою ознакою, а всередині груп виокремлювалися школи та «гільки» Їх виступи тривали дві-три години припиняючись на цікавому епізоді, аби продовжитися наступного дня Часто цикли тривали від двох місяців до року зі збереженням чіткої сюжетної схеми та з імпровізацією за рахунок нарративних фрагментів, перетворення прохідних епізодів у самостійні новели

Шпальта (нім *Spalte* колонка) — газетна колонка, «стовпчик» друкарського набору

Шпанунг — синонім кульмінації у розвитку сюжету

Шпация (лат *spatium* відстань, простір) — дрібний пробільний матеріал такого ж кегля, як і відповідний йому шрифт, але різної довжини на 1 1/2, 2, 4 пункти та на дванадцять пунктів нижчий від висоти шрифту

Шпигачка — гумористична, іноді сатирична дотепна мініатюра, запроваджена М Лукашем Може бути як римованою («Десь/ є/ Досьє»), так і неримованою, («Стукач — гравець у доміно»), часто близька до епіграм, гном, максим

ПРОГРЕС

Хоч як би хто хотів,
Це ясно кожній миш
Часи уже не ті,
А стануть ще нетиш

Шпигель (нім *Spiegel* дзеркало) — місце на першій сторінці періодичного видання поряд із заголовком, де подано зміст чергового числа, часто під

назва «Сьогодні в номері», або опубліковано важливі повідомлення, заклики, малюнок, світліну Висота Ш сягає дванадцяти-тринадцяти рядків, ширина — кількох колонок

Шпільман (нім *Spielmann*, від *Spiel* гра, і *Mann* людина) — у XII—XIII ст мандрівний німецький поет, актор і музика, співвідносний із французьким жонглером чи киеворуським скоморохом, виступав на ярмарках та при палацах можновладців До репертуару Ш входили тематично різноманітні твори — від гумористичних пісень до героїчного епосу, а також перероблені відомі поеми, збагачені фантастичними та комічними епізодами, вигдуками на події тогочасного життя Беручи участь у хрестових походах, Ш використовували східні та візантійські казкові мотиви Наприклад, у творі «Король Ротер» змальовано сватання італійського короля до дочки візантійського імператора, поеми «Святий Освальд» і «Орендель», крім теми сватання, містилися елементи лицарського роману та християнських легенд, поема «Герцог Ернст» висвітлювала розбрат між феодалами, мандрі на Схід, пригоди у фантастичних країнах, «Соломон і Морольф» — була переробкою біблійних текстів Ш об'єднувалися у цехи

Шпрух (нім *Spruch* вислів) — чотириакцентний римований дистих дидактичного характеру, призначений для декламації що належить до «примитивних форм» народного віршування Термін запровадив німецький медієвіст К Зімрок (XIX ст) Ш був близьким до гноми та епіграми, поширений у середньовічній німецькій поезії Його джерелом є малічні «Мерзбургські заклинання» (X ст) Ш набув поширення у доробку Фрайданка, Зугенвірта та ін поетів XIII—XIV ст, зокрема геральдичних На основі цього жанру сформувався строфічний зангшпрух з особливою мелодикою, що відображав злободенні проблеми тогочасного життя, розкрив свої зображально-виражальні можливості у доробку Вальтера фон Фогельвайде (1170—1230), який запровадив шести-дванадцятиакцентний вірш зі складовою системою римування, а також Раймара фон Цветера, Фрауенлоба та ін, а під час тридцятилітньої війни — у творчості Філіпа фон Цезена До традиції Ш зверталися Й-В Гете, С Георге та ін

Шриффт (нім *Schrift*, від *schreiben* писати) — тип накреслення літер, поліграфічний або комп'ютерний матеріал у вигляді великих, малих, капітельних літер, знаків та цифр, що застосовується для формування текстів, компонування форм високого друку Ш різняться за кеглем від трьох до 48 пунктів Існує шрифтовий стандарт, що в шести групах об'єднує ком'ютерні, поліграфічні, мальовані, деякі декоративні шрифти Група складається з кількох різновидів, кожен з яких має свою гарнітуру

Штабрайм, або **Германська алтерація**, — суголосся переднаголошених опорних приголосних, а не закінчень слів, поширене у середньовічному віршуванні германських народів, вживалося, зокрема, у поезії скальдів Дослідники Ш не завжди доходять згоди щодо його тлумачення Так, В Жирмунський («Рима, її історія і теорія») розрізняв довгий верс із чотирма наголосами та віршовий рядок, розмежований постійною цезурою на два півверси з двома головними акцентами у кожному за різної кількості ненаголошених складів З чотирьох наголосів три (рид-

ше два) поєднані алітерацією опорних приголосних наголошеного складу, переважно початкового За спостереженням В Жирмунського, алітерації застосовуються з відповідною послідовністю якщо одна з них припадає на початковий наголос другого півверса, то інші дві — на головні наголоси першого Натомість М Стеблін-Каменський у післямові до російського перекладу «Старшої Едди» визначив три типи Ш коли алітерація поєднує перші акцентовані склади непарного та парного віршових рядків, коли пов'язує другий ненаголошений склад непарного верса з першим наголошеним парного, коли суголосся приголосних стосується першого і другого непарного версів та першого наголошеного парного Якщо для В Жирмунського рими початку віршових рядків рівноцінні звичайним, прикінцевим римам, то М Стеблін-Каменський надає перевагу Ш, що у давньогерманській поезії був обов'язковим, на противагу прикінцевій рими І Качуровський («Фонка», 1984) поділяє позицію віршознавців, які поряд із вертикальною алітерацією (суголосся опорних складів першого віршового рядка із другим тощо) визнають горизонтальну, де спостерігається суголосся складів певного верса Він також звернув увагу на те, що прикладів упорядкованого Ш в українській поезії не віднаходять, натомість трапляється чимало зразків невпорядкованої алітерації, не прикріпленої ні до початку версів, ні до будь-якого місця у віршовій структурі, такої, що не заступає прикінцевої рими, сприяє лише фонічному озвученню та звуковій організації віршового твору Приклад Ш з вірша «Крути» О Стефановича, де вжиті вертикальна та горизонтальна алітерація на К

Криком кривавим — воскресні!
Крикнули кровію круки

Штамп (нім *Stampe*, від *ital stampa* печатка) — своєрідний мовленнєвий топос, стереотип, який внаслідок постійного повторення втрачає первісне свіже значення та зв'язок із денотатом, формує негативний стилістичний ефект наприклад, *чорне золото* — раби, вугілля, нафта Від фразеологізму Ш видізняється семантичною безживністю (*взяти до відомо, дати пунтвіку в життя* і т п), часто має експресивний відтінок (*змічка міста і села*) Ш найбільше поширений у белетристиці, де використовуються зужиті сюжетні схеми, композиційні прийоми інтертекстуальні зриси Застосовується він у всіх відомих жанрах літератури, пов'язаний з певним стилем, школою чи періодом Так, в арабській поезії обов'язковими образами були *троянда, соловей, вино* Трапляються випадки коли канон вимагає стереотипованих творів, як це спостерігалось за доби класицизму Некритичне ставлення письменника до Ш робить його заручником зужитих форм, зумовлює інерцію стилю, епігонство У постмодернізмі Ш розглядається як один з різновидів інтертекстуальності, співвідносний з ремінісценцією, алюзією, цитатою чи центоном

«Штрихова стилістика» (нім *Strich* риска, *linia* і *franz* *stylistique*) — заміна довгих описових періодів лаконічною фіксацією зображення, міркувань наратора або персонажа Швидка зміна переживань та настроїв передається стислими мазками, штрихами З такою метою використовуються номінативні мовні конструкції, дієслівні градації, елпси, фі-

гури умовчання тощо В українській прозі прийоми «Ш с» спорадично використовували Марко Вовчок, Л Глблов та ін Особливо поширилась вона у модерністській літературі початку ХХ ст, зокрема в імпресіоністичній прозі М Коцюбинського, Г Косинки, М Хвильового, А Головка, в експресіоністичних новелах В Стефаніка, неоромантичних кіноповістях О Довженка, поезії Є Плузжника тощо Приклад «Ш с» — вірш «Га?» авангардиста В Хмелюка

Глянь, пристань! Крамар Сагайдачний кармазинне
військо веде Поясами парчевими підперезане, ген
там за горбами Ой, жах, темніть угорі

Блиск бляшаний
сріблом гуде З заході ізди розлучені Димний гамар
хмари підпер Горить степ стрілами []

Див **Асиндетон**

Штрихові кліше (нім *Strich* риска, *linia* і *franz* *cliche*, букв *відбиток*) — сканована з оригіналу друкарська форма, в якій зображення передано штрихами, крапками, плямами однакової насиченості

Штриховий шрифт (нім *Strich* риска, *linia* і *Schrift*, від *schreiben* писати) — друкарський шрифт, у якому буквени елементи складаються з горизонтальних, вертикальних, діагональних паралельних штрихів, обведені тонкою контурною лінією Використовується для деяких заголовків, належить до декоративних різновидів, відмінних від наявного стандарту

Штука — назва українськими письменниками та літературними критиками мистецтва, зокрема літератури, її іманентної сутності, на межі ХІХ—ХХ ст В Пачовський зазначав «се штука, я не пхаю тут ідей» Тоді ж прихильники соціальної критики та позитивізму в письменстві визначили таку тенденцію як «штука для штуки», тобто «мистецтво для мистецтва»

Штукар — блазень, фокусник акробат, переносно — особа, що, нехтуючи власною гідністю, різними витівками прагне домогтися чиясь прихильності Те саме, що й фігляр

«Штурм» (нім *Sturmkreis*) — угруповання німецьких митців-експресіоністів (А Штрамм, К Швітерс, Т Тцара, Л Шрейер та ін) при однойменному, редактованому Х Вальденом, журналі (1910—32) Представники «Ш» мали власну художню галерею, з 1913 влаштували літературні вечори та обговорювали проблеми експресіоністської лірики, друкували театральний річник «Сцена» (1918—19)

Штучна класифікація — поняття логіки, вказує на систему, в основу якої покладено довільно взяту ознаку, що, на відміну від природної класифікації, має значення для проведення конкретної роботи Ш класифікація деяким історико-літературним системам, передусім «соцреалізму», де за основу поцінування художніх творів обраний позамистецький критерій партійності

Штюрмери — див **Буря і нати́ск**.

«Шуці́н» («Кни́га історичних переказів»), або **«Шан фу»** («Найдавніші пам'ятки»), — синтетичний літопис, введений до конфуціанського канону, складається з багатьох документів і творів, розташованих у хронологічному порядку, містить перекази династії Юй та Ся (ІІІ—ІІ тис до н е), Шан (ХVІІІ—ІХ ст до н е), Західного Жюу (ХІ—VІІІ ст до н е) Найдавніші записи були зроблені, очевидно, в ХІV—ХІ ст

до н. е. «Ш.» склав Конфуцій, але пам'ятка була спалена (213 до н. е.) разом із «Шицзін» за наказом імператора Цинь Шиньгуанді, частково відновлена по пам'яті у II ст. до н. е. Збереглося лише 58 її розділів, що містять укази державців, фрагменти міфів, героїчних легенд і переказів, зразки ораторського мистецтва, засновки літописного стилю. У «Ш.» вперше подано визначення поняття «поезія». Тексти супроводжувалися докладним коментарем Конфуція.

«Шукасапаті» («Сімдесят оповідань папу́ги») — індійська обрамлена повість у прозі з переважно пародійними вставними віршами; написана на санскриті (у XII—XIV ст.), подібна до «Панчатантри». Історії, які розповідає господині папуга, спрямовані на те, щоб впродовж сімдесяти днів уберегти її від зради чоловікові. Вони охоплюють різні грані тогочасного життя. Багато новел мають гумористичний і сатиричний характер. Пам'ятка літератури була популярною, стала зразком для наслідування, перекладена на мови маратті, гінді, раджастані, на перську (три версії), турецьку, малайську, англійську, німецьку, французьку, російську тощо, а також на українську (І. Серебряков, Тамара Іваненко, П. Іванов).

Шум — будь-яка акустична перешкода слуховому сприйняттю мовлення, випадковій, зайвій для слухача мовній елементі, якими можуть бути явища какофонії, що порушує принципи милозвуччя (евфонії). Ш. у фонетиці стосується особливостей творення

глухих приголосних. У поетичному мовленні, зорієнтованому на чистоту інтонаційно-звуквої організації, гармонійну рівновагу голосних і приголосних, Ш. вважається недоліком, реалізуючись у консонансах, хоч інколи їх використовують як художній прийом, зокрема у практиці авангардистів чи у ліриці Емми Андієвської.

Шумка, або Чабарашка, — народна жартівлива танцювальна пісня. Складається з однієї-двох чотирирядкових строф, є восьми складовим двоколіним рядком, поділений цезурою на дві ритмічні групи (чотири і чотири), на які припадає однакова кількість наголосів. Римунання парне, клаузули окситонні й парокситонні:

Ой мій милий // умер, умер
Та в коморі // дуду запер,
А я пішла // муки брати.
Стала мені // дуда грати.

Поширені також шестискладові Ш., як-от «*І шумить, // і гуде, / Дрібен дощик // іде*». Аналогічний розмір трапляється і в піснях серйозного змісту. До цієї форми зверталися українські поети: Т. Шевченко в пісні кобзаря «Отак чини, як я чиню...» (поема «Гайдамаки»), у вірші «Ой по горі ромен цвіте», С. Руданський («Повій, вітре, на Україну») та ін.

Шьон (нім. *schön*: гарний, красивий) — акторське амплуа, чоловічі ролі позитивних, чесних, відвертих людей.

Щ

Щедрівки — жанр народних величальних обрядових пісень, якими зустрічали початок нового року наприкінці березня (нині співають на день зимово-сонцестояння). Давні українці-рілляники надавали особливого магічного значення хліборобському новому року, назвали Щедрим вечором ніч перед його початком. Молодь і діти у цей вечір обходили оселі, величали господарів, вінщували їх піснями-побажаннями. Цей жанр українців є нарах *legomenon*, оскільки в інших слов'янських народів він відсутній. Під впливом християнського календаря пісенно-обрядовий цикл зустрічі нового року навесні було перенесено до Різдва і пов'язано з календарним Новим Роком (за юліанським календарем, старим стилем, — напередодні 14 січня), а також із Свят-вечором. Поряд із первісною, українською, назвою з'явилася нова запозичена — «колядка», що більше закріпилася за піснями першого Свят-вечора Різдва. Репертуар Щ. поповнили новотвори з християнськими мотивами. Щ., однотипні з колядками за змістом, функціонально-структурними особливостями (заспів, приспів, поколядь), зберегли свою первісну назву і характерний приспів «Щедрий вечір, святый вечір, добрим людям на здоров'я», який, на думку О. Потебні, В. Гнатюка, Ф. Колесси, зумовив назву жанру. Співають Щ. не лише господареві та його родині, а й господині, парубкові, дівчині, використовують магічну силу слова, сподіваючись, що воно впливатиме на долю людини, сприятиме щастю. Приклад такої пісні, адресованої парубку (приспів «Щедрий вечір!» виконується після кожного рядка):

Ой там за горою та за кам'яною,

Там пан Володимир (може бути інше ім'я. — Ю. К.)
Щедрий вечір!
Коника сідлає,
коники сідлає.

Коника сідлає, на гору вступає.
На гору вступає, на царів стріляє.
Ой винесли йому полумисок срібла.
А він на той дар ані подивився.
І шапки не зняв, ані поклонився.
Ой винесли йому полумисок злата.
А він на той дар ані подивився.
І шапочки не зняв, ані поклонився.
Ой винесли йому панночку-царівну.
А вже він на той дар пильно подивився
І шапочку зняв, низенько вклонився.

Диференціація між колядками і Щ. помітна на багатьох землях України. Вони розмежовуються за часом та способом виконання: колядки виконують на Різдвяні свята переважно парубки та чоловіки, а Щ. — дівчата і жінки на Щедрий вечір під Новий рік та напередодні Йорданя. Дещо відрізняються ці жанри за будовою: колядки бувають десятикладниками, Щ. — восьмикладниками. Мотиви Щ. відображені в художній літературі: «Ніч перед Різдом» М. Гоголя, «Щедрий вечір» М. Стельмаха та ін.

Щільний шрифт — див.: Вузкий шрифт.

Щоденна газета — газета, що виходить сім разів на тиждень або шість, крім, здебільшого, понеділка.

Щоденник — нотатки певного автора про події з життя, що викликали в нього сильне враження,

спонукали до їх фіксування, переважно датовані, викладені від першої особи у хронологічній послідовності. Ці називають і мемуарно-біографічний, літературно-побутовий жанр, твори якого спрямовані на відображення побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася. Відомі три його різновиди: документальний (традиційний), літературний та белетризований (вигаданий). Ці має реальний, есеїстичний та художній аспекти, що перетинаються у розімкнутій структурі цілісного твору, виповненого роздумами автора про різні події, спогадами, характеристиками сучасників тощо і його оцінками зображуваних явищ. Ці пишеться для себе і не завжди розрахований на публічне сприймання, у ньому нотуються переважно події особистого життя, здебільшого у монологічній формі, хоча вона може бути й внутрішньо діалогічною (полеміка із собою, з уявним опонентом тощо). З приводу цього І. Гнатюк зазначав: «Отож пишу заради життя, обманюю себе ілюзорною творчістю, змирившись з недугою, немічю й старістю; лікую душу й тіло, а справжні художні твори хай пише той, хто має принаймні здорове серце й не приречений жити в чотирьох стінах самотності». Традиція особистого Ці сприяла поширенню цього жанру в художній літературі, особливо у другій половині XVIII ст., коли поглиблювався інтерес до людської душі, що було притаманне сентименталізму («Сентиментальні мандри Італією та Францією», «Щоденник для Елізи» Л. Стерна, «Листи російського мандрівника» М. Карамзіна). Вважається, що основи жанру закладені у творах «Словідь» Августина Блаженного, щоденникових нотатках Мікелан-

джело, подорожніх записках Христофора Колумба, Ці за доби реставрації англійців С. Пепіса, Дж. Евеліна тощо. Цю традицію розвинули Й.-В. Гете, Ф. Геббель, О. Пушкін, М. Добролюбов, Ф. Достоевський, Л. Толстой, брати Гонкури, Т. Манн, Ф. Кафка, Ж. П. Сартр, В. Гомбрович та ін. Відомі також аналогічні тексти в інших національних письменствах, наприклад ніккі в японській літературі. Особливості Ці використані у пригодницькій літературі, зокрема Ж. Верна, у сатирично-гумористичних жанрах («Щоденник Адама», «Щоденник Сви» Марка Твена), у філософських текстах («Щоденник звабника» С. К'еркегора), у дослідженнях вчених (С. Ефремов, В. Вернадський) тощо. Поширювалися щоденникові романи на зразок «Царівни» Ольги Кобилянської чи «Кола Брюньйона» Р. Ролана. Іноді з'являлися фальсифікації, як-от сфабриковані на замовлення радянської влади псевдо-ІІІ. фрейліни А. Врубової, написаний О. Толстим та П. Щоголевім. В українській літературі відомі Ці, які стали історичними документами: написані Т. Шевченком, І. Франком, В. Винниченком, Є. Чикаленком, І. Дніпровським, М. Драй-Хмарою, А. Любченком, О. Довженком, Ю. Яновським, У. Самчуком, В. Симоненком, О. Гончаром, О. Ізарським та ін. Часто у їх записках траплялися фрагменти, що згодом ставали окремими творами, як у О. Довженка. За доби бароко вживався термін «діаріуш», аналогічний за змістом до Ці. Таку форму письменники іноді використовували у художніх творах для розкриття внутрішнього світу персонажів, як-от «Записки студента» С. Гребінки.

Щомісячник — див.: **Місячник**.

Ю

Юаньська драма (жит. юань цзюй) — класична китайська драматургія XIII—XIV ст., названа за династією монгольських імператорів, які правили в Китаї у 1271—1368. Поширеними були переважно п'єси жанру цзацзюй (змішані п'єси). Ю. д. сформувалася у північних містах країни, що перебували під владою чжурчженів, а з появою монголів поширилася у Ханчжоу; її виконували мандрівні актори у міських балаганах та в селах. У ній діалоги поєднані з поетичними аріями, народними піснями, анекдотами, фарсовими сценками. Деякі п'єси написані під впливом конфуціанства, даосизму, буддизму, мали ознаки містицизму. Майже всі сюжети створені на інтертекстуальній основі (історичні твори, міфи, легенди). Фінали п'єс зазвичай щасливі. Збереглося до 160 творів із 700. Найвідомішими авторами, що об'єднувались у «книжні товариства», були Гуань Ханьцін, Бо Пу, Ма Чжіюань, Ван Шіфу, Чжен Гуаньцзу. Серед жанрів Ю. д. вирізнялись історична трагедія («Доц у платанах» Бо Пу), п'єси героїчного характеру та детективного змісту («Образа Доу Е» Гуань Ханьціна, анонімна «Долина жовтих квітів»), любовна комедія («Західна альтана» Ван Шіфу), драми даоської та буддиської тематики («Шалений Жень» Ма Чжіюаня), п'єси-казки («Лю І передає листа» Шан Чжунсяня) тощо. Ю. д. вплинула на розвиток чуаньці, цзінісі та ін. пізніших жанрів китайської драми.

Ювеналії (лат. *juvenalis*: юний, юнацький) — твори, написані автором у молоді роки.

Ювілей (лат. *jubilaeus*: ювілейний, від давньоєвр.: *річниця життя*) — роковини діяльності певного митця, з нагоди яких відбувається його вшанування колегами, представниками творчих спілок, іноді — державою. Здебільшого до такої дати, крім офіційних привітань, пишуть похвальні промови, панегірики, оди тощо.

«Ювілей 30-літньої діяльності Михайла Павлика (1874—1904)» — збірник на вшанування письменника і громадсько-культурного діяча М. Павлика (Львів, 1905) за ініціативою ювілейного комітету, до якого входили В. Стефанік, М. Лозинський та ін. Збірник починався портретом ювіляра, світлинами його родини, загальним описом святкування ювілею у Львові та ін. містах Галичини й Буковини. Містив вірш-співанку «За що?», М. Павлика, його оповідь «Про нашу рідню», спогади Анни Павлик про батька, виступи на ювілей В. Стефаніка, К. Трильовського, статтю «Михайло Павлик» М. Лозинського, вірш «Каменярі» І. Франка, пісню «Шалійте, шалійте, скажені кати» О. Колесси. Під окремою рубрикою були надруковані привітання М. Павликов (телеграми, листи) від буковинських громадсько-культурних діячів, письменників, вчителів І. Діброви, К. Якубовського, Я. Веселовського, С. Смаль-Стоцького, О. Маковця

та ін., галичан (І. Франка, Леся Мартовича, І. Свенціцького, К. Студинського та ін.), наддніпрянців, які з огляду на політичний режим у Російській імперії подані без підписів їх авторів, за винятком Ганни Барвінок. З-за кордону надійшли привітання від Я. Окуневського, О. Луцького, І. Пулюя, Р. Сембратовича, Ф. Волховського та ін. з оцінками діяльності М. Павлика. Наприкінці видання надруковано статтю-роздум «Відповідь ювіляра», що містила оцінку М. Павликом пройденого життєво-творчого шляху, подяку за надіслані привітання.

Юген — естетична засада японського театру но, термін на позначення явищ, які повністю не розкриті. Її у XIV ст. розробляв теоретик Дзеамі (1363—1443), який перебував під впливом вчення дзен про достеменно-сутнє, що досягається при цілеспрямованому зусиллі розуму (трактати дослідника «Каккьо», «Каденсьо»). На думку Дзеамі, Ю. відображає відмінну від реалістичного бачення внутрішню невловну красу образів, внутрішній стан драматургії, іманентну специфіку певного предмета, не схожого на інші: впливаючи на почуття реципієнта, він викликає враження естетичної насолоди — йодзьо. Відповідав поняттю «юсюань» китайської класичної літератури, у даосизмі та в буддизму вчення — поняттю «чань» (японський відповідник — «дзен»), що означало таємничі, сакральні, непізнавані феномени. Таке значення цей термін мав у передмові до антології «Кокінсю» (905), вжитий для тлумачення однієї з уміщених у ній пісень.

Юефу — китайські народні пісні та їх літературні наслідування з авторською інтерпретацією, записані імператорською «Музичною палатою» (II ст. до н. е. — VI ст. н. е.); група жанрів, що охоплювала ліричні пісні, балади, пісенні уривки давніх легенд, яо. Термін інколи розширювали, перенесли на ці. Розмежовуються Ю. династії Хань (II ст. до н. е. — II ст. н. е.) та південні пісні доби «Шести династій» (III—VI ст.), що у межах кожної групи відрізняються способом виконання чи ареалом поширення. Серед ханських творів, написаних п'ятискладником, найбільше еротичних, батальних, а також присвячених незворотнійплинності життя чи нападам лиха. З-поміж них траплялися балади на зразок «Віршів про дружину Цзяо Чжунціна», де висвітлювалася трагедія розлученого подружжя. Південні Ю., виконували професійними співачками, мандрівниками, купцями, об'єднані у цикли, приділяли більше уваги любовному дискурсу, характеризуючись багатством зображально-виразжальних засобів. На півночі Китаю, де відчувався вплив фольклору кочівників, цей жанр майже не розвинувся, з'являлися лише окремі твори, як-от присвячена воїнському життю жінки «Пісня про Мулань». До Ю. відносять також злободенні лаконічні пісеньки (яо, гунян), навіть вірші Бо Цзю, Лі Бо, Ду Фу та ін., написані пізніше, у VII—IX ст. Ю. були популярними до XIX ст.

Юецзіюй (жит., букв.: театр краю Юе) — різновид китайської музичної драми, сформований на початку XX ст. (провінція Чжецзян), популярний до 60-х. Ролі всіх дійових осіб у Ю. виконували актриси. Репертуар складався з творів, переважно перероблених із традиційної драми («Лян Шаньбо і Чжу Інтай», «Західна альмана» тощо).

«Южно-руський збірник» — український альманах (Х., 1848), виданий А. Метлинським. Після пе-

редмови і статті про український правопис подано твори А. Метлинського («Бандура», «Козачі поминки», «Сирітка» та «Козацька смерть»), М. Петренка («Думи мої, думи мої, де ви подівались...», «Дивилось я на небо та й думку гадаю...», «Весна», «Слав'янськ», «Тебе не стане в сих містах...», «Чого ти, козаче, чого ти, бурлаче...», «Іван Кучерявий» тощо), С. Александрова (українське повір'я «Вовкулака...»), М. Макаровського (поема «Наталя, або Дві долі разом», віршована повість «Тарасько, або Талан і в неволі»), Г. Квітки-Основ'яненка (повість «Щира любов»). Оpubліковано також біографічні довідки про кожного письменника.

«Юзуф та Зулейха» — фольклорно-літературна пам'ятка народів Близького та Середнього Сходу, в основу якої покладено біблійно-коранічну легенду про Йосипа Прекрасного (Юзуфа) та залицяння до нього Зулейхи, дружини Потіфара, начальника охоронців єгипетського фараона. Жінка дістає відмову, тому домагається ув'язнення Юзуфа. Звільнений за наказом фараона, Юзуф витлумачив державцю лиховісні сни, врятувавши від голоду Єгипет і довколишні країни, зокрема й Ізраїль. Юнак пробачив своїм братам те, що вони продали його в рабство, домігся переселення юдеїв на береги Нілу. Коранічна версія цієї історії значно коротша від біблійної, була відома у поетичній інтерпретації з IX ст. Найпоширеніші арабомовна поема «Ю. т. 3.» Джамі, тюркомовні поеми «Киса і Юзуф» Алі, узбецького поета Дурбека, золотоординського кримчанина Абдулмаджиди, азербайджанця Кади Дарира та ін. Серед турецьких поетів одним із перших до цієї теми звернувся Шейяд Гамза, ввівши до своєї поеми фольклорні мотиви. Згодом її опрацьовували письменники від Сулі Факіра до Назіма Хікмета.

«Юлдуз» («Зоря») — татарська газета (Казань, 1906—18), видання редактора й педагога Х. Максудова. У ній друкувалися публіцистичні та літературно-критичні статті Г. Камала, Г. Тукая, М. Гафурі, Ш. Ахмадієва та ін. Статтю «Поет-герой» Г. Ібрагімова газета вмістила у відповідь на забороною імперським режимом вшанування сторіччя від дня народження Т. Шевченка.

Юнацькі пісні — народна епічна творчість південних слов'ян, виповнена антитурецьким пафосом, створювана переважно на межі XIV—XV ст.; жанр, названий у пам'ять про героїчного юнака, який боронив свою землю від чужинців. Епос сутогосний «Пісні про Роланда», українським думам. Завойовники подані через узагальнені образи чорного Арапа з трьома серцями, турок-яничарів, Муси Кесерджія та ін. Поступово окреслилася група легендарних персонажів, довкола яких почали формуватися епічні цикли, що виникали пізніше, ускладнюючи часове декондування текстів. Образ героя Ю. п. увібрвав елементи язичницького міфу та ознаки захисника християнської віри, втілював ідеал хороброго пасіонарія, здатного протистояти ворогам. Його в Ю. п. звали Марко Кралевиц, або Кралі Марко, що мав однакове ім'я з володарем Прилипа, згодом турецьким васалом (друга половина XIV ст.): пісні «Оранка Марка Кралевица», «Турки у Марка на святі», «Марко Кралевиц скидає шлюбну подать», «Весілля Кралевица Марка». Поряд із ним у Ю. п. діяли також Дойчин, Хральо-воєвода (Хральо Шестикрилий), Лютрица Богдан, Филип Маджарин, Момлич, Янкула, Груїца, Секула

та ін. Частині образів відповідали реальні особи (Хрально Шестикирилий, герцог Филип, Ян Секелі). Імена героїв могли змінюватися. Так, у словенських Ю. п. замість Марка Кралевича діяв король Матіяш, прототипом якого був угорський король Матей Корвін. Деякі болгарські персонажі (ватажок чоти Момлича, який воював з турками) відсутні у сербському циклі і навпаки. Це спостерігається в Ю. п. інших південно-слов'янських народів. Крім цього циклу, існували ще сербо-хорватський докосовський, косовський (у 1389 Сербія після поразки на Косовому полі потрапила під владу Туреччини) цикли, цикл про Бранковича, Чорноєвича та Якшича. Композиції творів Ю. п. властиві докладні описи з довгими діалогами, елементами міфології, повтори, ретардації, постійні епітети, реальні картини іноді поєднувалися із фантастичними. Віршовим розміром зазвичай був десятискладник, хоч раніше вживалася і так звана бугарштіца, тобто пісні з довгими версами. Згодом з'явилися восьми-складники побутового та баладного характеру. Виконавцями Ю. п. були близькі до українських кобзарів та бандуристів мандрівні гусліри або «слепці». Збирати і студіювати Ю. п. вперше розпочав серб Вук Караджич (XIX ст.), а спробу їх циклізації здійснив у XX ст. Е. Тодоров. На початку XX ст. хорватський різьбяр І. Мештрович створив галерею мармурових скульптур героїв цього епосу та бронзову статую Марка Кралевича. Ю. п. мали великий розголос, навіть зумовили появу містифікацій на зразок відомої «Гузли» (1827) П. Меріме; їх популяризували Й.-В. Гете, В. Гумбольдт, В. Скотт, П. Й. Шафарик, А. Міцкевич, О. Пушкін та ін. Хорват П. Прерардович написав драму «Кралевич Марко» (1852). Ю. п. як інтертекст використовували П. Р. Славейков, Р. До-

манович, Й. Йованович Змай, А. Качич-Міюшич та ін. В Україні такі тексти перекладали і досліджували М. Старицький, І. Франко, М. Рильський, Л. Первомайський.

Юний кореспондент (юнкор) — позаштатний кореспондент дитячого віку, дописувач періодичного видання.

«Юнівёрс» — видавництво, сформоване у Києві в 1991. Обов'язки головного редактора виконує О. Жупанський, відділом реалізації керує Лідія Стащук. «Ю.» був переможцем акції «Книжка року 1999», «Книжка року 2000». У ньому друкується серія «Філософська думка» («Метафізичні роздуми» Р. Деккарта, «Критика чистого розуму» І. Канта, «Примітивні форми релігійного життя» Е. Дюркгайма, двотомна «Істина і метод» Г. Гадамера тощо), книгою «Поетичні твори» С. Ж. Перса започатковано серію «Лауреати Нобелівської премії». Серед видань серії «Світова проза» з'явилися твори Ф. Кафки («Процес»), П. Гандке («Жінка-Шульга»), Й. Рота («Марш Радецького»), Р. Музіля («Сум'яття вихованця терлеца»), антологія «Двадцять австрійських поетів XX століття». З'являються й окремі книги: «250: Вибрані твори» Й.-В. Гете, «Трофеї» Ж. М. де Ередія, «Вірші та проза» С. Маларме, «Подорож на край ночі» Л. Ф. Селіна, семитомник «У пошуках утраченого часу» М. Пруста у перекладі А. Перепаді тощо. При видавництві працює колектив перекладачів: М. Москаленко, В. Шовкун, П. Таращук, Олександра Горєва, Д. Андрусів, Зоя Борисик, В. Корнієнко, М. Кушнір, О. Мокровольський, Г. Філіпчук та ін.

Юстїрївка (нім. *justerieren*: регулювати, від лат. *justus*: правильний) — точна підгонка висоти шрифту або кліше.

Я

Я — фундаментальна категорія філософії, психології, психоаналізу, соціології, естетики, літературознавства тощо на позначення індивідуальності, неповторної самтожної особистості, яка усвідомлює себе як суб'єкта власних станів та дій, здатна відмежовуватись від інших, знаходити з ними спільну мову. У художній літературі, передусім у поезії, Я ототожнюється з ліричним суб'єктом. Водночас воно актуальне у різних прозових та драматичних жанрах, де співвідноситься з іншими займенниками, що визначають різних персонажів. У культурі Нового часу, на відміну від архаїчної, проблема Я стала пріоритетною, виявляла стан ідеального існування на противагу неіснуванню, репрезентованому іншими, засвідченому суб'єктами спілкування, які обстоюють протилежні позиції. Опозиція «Я — інший», попри конфлікти та інтриги, підтверджувала, що жоден компонент не існує без своєї протилежності. Важливими етапами у становленні Я виявилися, за Протагором, трактування в античному світі людини як міри речей, персоналістичне розуміння індивіда християнством, антропоцентрична концепція Ренесансу, реформістський антиавторитаризм, просвітницький гуманізм, особистісний пафос романтизму, індивідуа-

лізм індустріального суспільства. Основними спрямуваннями в осмисленні цього феномену були екзистенціальні, персоналістські, сфокусовані на внутрішньому людському світі, та об'єктивно-соціальні опозиції. Персоналізм тлумачив Я як самодостатній, монологізований, трансцендентний феномен. Поширилося таке трактування за доби Ренесансу, коли актуалізувалася цінність окремого індивіда, особливо в період романтизму, коли неперебутній суб'єкт, геній вважався творчою основою ненастанно оновлюваного світу й художньої дійсності. Об'єктивно-соціальне спрямування розглядало Я як елемент (чи їх поєднання) об'єктивно сформованої соціальної системи, сукупність суспільних відношень, діалогізований простір, часто означуваний функціонально-формальною взаємодією. Він найповніше обґрунтований у добу класицизму, реалізму, коли літературного персонажа розглядали як складника спільноти, залежного від її законів, традицій, інституцій тощо. До межі ця тенденція доходила в радянській літературі «соцреалізму», коли неповторне Я поглиналося великим Ми. Потреба усунути таке напружене протистояння реалізується на підставі Я-концепції як цілісного, внутрішньо суперечливого образу сутності

індивіда, в якому виокремлені когнітивний (осмислення власних якостей, здібностей, зовнішності, соціальної ролі та ін), емоційний (самоповага, самолюбство, самоприниження тощо), оцінково-вольовий компоненти Я постає у кількох співвідносних вимірах — у реальному, ідеальному, динамічному, фантастичному, тобто йдеться про те, яким даний суб'єкт є, прагне стати, має бути з огляду на морально-етичні цінності Ю Лотман розглядав таку позицію на рівні монологу, назвавши її автокомунікацією, коли утверджується ситуація Я — Я, відмінна від Я — Він, приймаючи європейському світосприйманням Свій спосіб подолання такої дуальності пропонують представники постмодернізму, обстоюючи «філософію діалогу», що відзначає обмеженість суб'єктивного та об'єктивного розв'язання проблеми Я може найповніше реалізувати свій потенціал лише спілкуючись із Ти, на чому наголошували М Гайдеггер, Ж П Сартр, М Бубер, Е Левінас та ін Досвід відносин із Ти сприяє виходу індивідуальності за межі свого існування, інший формується у цьому контексті як голос іншого Отже, визначальною характеристикою Я постає його постійне самовираження у контексті відносин з не-Я, в суб'єкт-об'єктивних зв'язках Це представлено у поезії «Не Зевс, не Пан, не Голуб-дух» П Тичини

Ява — частина акту (дії) або картини у драматичному творі, що визначається незмінною кількістю дійових осіб Нова Я розпочинається з виходом зі сцени попередніх дійових осіб чи появою на ній нового персонажа (1х групи) Поділ драматичного твору на Я відіграє композиційну роль, тому чітко фіксується у п'єсах (зокрема, у творах ХІХ ст), визначається порядковими номерами та переліком дійових осіб Я зазвичай наявна у п'єсах із кількома великими сценічними епізодами, які характеризує динаміка напруженого конфлікту Синонімом Я є сцена Фіксування Я наявне вже у творах античних комедіографів Плавта і Теренція Згодом до такого прийому вдавалися Лопе де Вега, Кальдерон де ла Барка Поділ на Я був канонізований у французькому класицизмі (твори П Корнеля, Ж Расіна, Мольєра), став обов'язковим складником п'єси від В Шекспіра до доробку письменників початку ХХ ст Так, у драмах «Остання ніч» М Старицького іх налічувалося 24, а в «Украденному щасті» І Франка — 36 Сучасна драматургія не завжди дотримується цього принципу Уже на межі ХІХ—ХХ ст з'являється тенденція до ускладнення форми дії, вираження перебігу переживань дійових осіб, застосування засобів монтажу Я втратила своє традиційне значення у драматичних творах Г Ібсена, Г Гауптмана, М Метерлінка, Б Шоу, О Блока, Б Брехта та ін, а також в українських драматургіях С Черкасенка («Северин Наливайко»), В Винниченка («Закон»)

Явний наратор — оповідач, який вважається представником певної зображуваної ситуації чи події Йдеться про експліцитного наратора, схильного втручатися у перебіг сюжету Я н зазвичай прямо чи опосередковано апелює до наратованого, застосовує щирий, довірливий щодо читача тон оповіді, використовує функцію звертання (від першої особи однини та множини) і конотації, часто втручається у перебіг подій своїми філософськими, метанаративними коментарями Я н наявний у таких творах, як «Старосвітські дідичі» М Гоголя, «Козир-дівка» Г Квітки-Основ'яненка

«Язичіє» — штучна писемно-літературна мова на основі кирилиці та історично-етимологічного правопису, що на лексичному рівні становила суміш українських, церковнослов'янських, російських слів та галицьких діалектизмів, була закорінена у давню книжну традицію, нехтуючи живою народною мовою Москвофіли прагнули нав'язати Я українському письменству ХІХ ст з метою уподібнити його до російського У «азбучній війні» проти «Я» виступали І Франко, М Павлик, Леся Українка, Л Мартович та ін, не сприймала її також частина російської інтелігенції Зокрема, таке прагнення москвофілів критикував М Чернишевський «Я» називали тарбарщиною, паламарщиною, головаччиною (від прізвища Я Головацького), ним послуговувалися редактори «Зорі Галицької», закарпатського «Церковного вісника», буковинських підручників та посібників тощо Безперспективність «Я» відобразили у виданні «Руська граматика» (1893) С Смаль-Стоцький й Т Гарнер

Якісне віршування — див **Квалітатівне віршування**.

«Ямато-моноґотарі» — анонімна пам'ятка японської літератури середини Х ст, композиційно схожа з «Ісе-моноґотарі», містить 173 різних за обсягом епізоди, не пов'язані спільним сюжетом і стилем Головними в «Я-м» були танка, про які йшлося у ланцюжних прозових частинах До найдовших наративів належали новели, доповнені віршами

Ямб (грец *nambos napasnik*) — триморна стопа з двох (довгий і короткий) складів у античній версифікації Довгий склад можна було замінити двома короткими (трибрахій), короткий — пришвидшеним довгим (спондей), застосовувались також дактилічна та анапестична замінні, у високих стилях їх обмежували Дві суміжні стопи витворювали диподію, кількістю яких визначався верс Найпоширенішим був ямбічний триметр, що складався з трьох диподій і шести стоп, чергувався з ямбічним диметром на дві диподи та чотири стопи Я, за легендами, походить від імені сина нимфи Ехо та бога Пана або від міфічної царської служниці Ямбі, яка тишила богино плідності та рільництва Деметру веселими піснями, коли та була в жалобі за дочкою Персефоною Спочатку цю триморну стопу використовували у лайливих (сатиричних) віршах, тому й поезію розмежовували на героїчну та ямбічну (Аристотель вважав Я простим розмовним розміром) Пізніше Я поширились у давньогрецькій декламаційній ліриці, зокрема в доробку Архілоха, гімнах, епітафіях, панегириках, із V ст до н е — у діалогах трагедії та комедії (Я-триметр у творах Есхіла та Софокла), а з III ст до н е з'явилися у латинській поезії У VI—VIII ст Я пристосувався до силабо-тонки, був поширеним у середньовічних віршах, ставши основою італійського одинадцятискладника, французького десятискладника тощо Вперше цей розмір у давньоукраїнській літературі засвідчила «Граматика» (1619) Мелетія Смотрицького Я у силабо-тончній системі має вигляд двоскладової стопи з наголосом на другому складі (◡ ◡), де слабкі місця заповнюються обов'язково наголошеними складами, сильні — необов'язково ненаголошеними, а останнє сильне місце — обов'язково наголошеним складом Отже, у ямбічному вірші ритмічний акцент припадає на парні (сильні) склади, хоч можливі пропуски метрич-

них наголосів (пірихій), які урізноманітнюють віршову ритмомелодіку. Наголос може бути фонологічним або смислорозрізнавальним. У Я., за М. Трубецьким, діють спільний із хореем закон регресивної акцентної дисиміляції (остання стопа у версі обов'язково наголошена, передостання — менше наголошена, третя стопа від краю — знову наголошена тощо) та закон висхідного руху (перша сильнонаголошена стопа у віршовому рядку, наявна коли сильне місце перебуває між двох ненаголошених стоп). Виокремлено багато різновидів Я., але найвиразнішим вважається чистий Я., представлений одним або двома повнозначними словами, що надають йому урочистості (Є. Маланюк: «Вчини мене бичем своїм»). М. Емінеску зазначав, що «...найпевніший вірш, мов тятива, напнутий./ Міцний, як грім, складається лиш ямбом». Найрідкіснішим в українській поезії є одностопний імітований Я.:

Білча
В дуплі
Горіх
Хова
Прийшла
Пора
Горіхова (Г. Бойко).

Він поширений у вільних та гетерометричних строфах, часто зливається з чоловічими та жіночими клаузулами у довгий ямбічний вірш і перетворюється на двостопний або чотиристопний амфібрахій. Зрідка трапляється й двостопний Я. (диямб), який вважається найдавнішим. Його зразком можуть бути строфи з вірша «У павутинні...» Ніни Кур'яти:

Осінь сутінь
Огорне гай...
У дні забутім
Мені заграй
Недбалу й тиху
Свою печаль.
О, скільки крику
В однім «Прощай!»

Іноколи такий розмір, за спостереженням І. Качуровського («Нарис компаративної метрики», 1985), наближається до кватросилаба, де наголос коливається між першим і другим складом, як у вірші М. Пашкевича: «Цвітка дрібная / Молила неньку...». Тристопний Я. (тріоль) також не дуже поширений в українському віршуванні:

Заквіт осінній сум,
осінній сум заквіт.
На віях я несучу
гаптований привіт —
і любій принесу,
прохатиму: візьми;
заквіт осінній сум —
заквітнемо і ми (Василь Чумак).

Чотиристопний Я. завдяки своїй гнучкості та місткості є найуживанішим в українській поезії, запроваджений у поемі «Енеїда» І. Котляревського, поширений у поезії Т. Шевченка. Різновиди цього розміру: чотиристопний Я. із постійною цезурою на другій стопі та нарощенням на один склад перед першим півверсом (М. Вороний: «Голівка Греза, // ескіз Родена...»); рідше трапляється чотиристопний Я. із постійною цезурою на другій стопі:

Коли помре // моя любов
Під синім небом на землі,
З усіх садів, // усіх дібров
Повідлітають солов'ї (Ганна Чубач).

Часто вживається п'ятистопний Я., запроваджений в українській поезії в XIX ст., хоч має давню традицію у давньофранцузькій та італійській літературах («Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі, сонети Мікеланджело), притаманний віршам твердих строфічних форм, як-от сонет, терцина, октава. Може бути без постійної цезури або мати постійну цезуру на другій стопі. Розмір дає змогу варіювати синтаксичні конструкції, застосовувати хорямб, як у ліриці Лесі Українки: «Геть відійди від мене, сину тьми». Тут здебільшого чергуються окситонні та парокситонні рими: сичить у дощ отара без плаща / у пазурах кому роззути втому / тільки відстань з грубу до плеча / така сама як з вірю додому (І. Андрусак).

Трапляються випадки, коли один розмір переважає у поетичній збірці певного автора. Так, у дебютній книзі «Привітання землі» (1957) Ліни Костенко переважав чотиристопний Я., а в наступній — «Вітрила» (1958) — п'ятистопний. Віршознавець К. Тарановський (Про ритмічну структуру російських двоскладових розмірів // Поетика і стилістика російської літератури. — 1984) здійснив типологію чотиристопного повнонаголошеного Я.: з пірихієм на першій, другій, третій стопах, із пірихієм на другій і третій стопах, із пірихієм на першій і третій стопах, із пірихієм на першій і другій стопах. Згодом він поглибив класифікацію ритмічних форм цього ж Я. («Про поезію та поетику», 2000) — з пірихієм на першій, на третій стопах, з двома пірихіями на другій і третій, на першій і третій, на першій і другій стопах. Ще раніше Наталя Костенко («Українське віршування ХХ століття», 1993) здійснила аналогічну класифікацію ритмічних форм п'ятистопного повнонаголошеного Я.: з пірихієм на другій, третій, четвертій стопах, з двома пірихіями в першій та другій, в другій і третій, третій і четвертій, першій і третій, першій і четвертій, другій і четвертій стопах, з трьома пірихіями в першій, другій і третій, в першій, третій і четвертій, в другій, третій і четвертій стопах. Шестистопний канонічний Я. із постійною цезурою на третій стопі, що за кількістю складів відповідає александрійському віршеві (іноді практикуються нарощення на один чи два склади у першому півверсі), був улюбленим розміром київських «неокласиків», передусім М. Зерова, М. Рильського, М. Ореста, хоч до такого розміру зверталися й інші автори, зокрема В. Сокоюра, Б.-І. Антонич, В. Симоненко, Ліна Костенко та ін. Приклад з доробку І. Римука:

блажен хто вірить нам і кожній нашій титлі
поштиво зазира в поштовий синій храм
де апетитно так оракули петитні
вістують що було — борам і таборам.

Семистопний Я. спостерігається серед гетерометричних форм:

Зсуваються усе грізніше чорно-сізі хмари...
Стає на всій землі занадто душно, темно,
тяжко, млосно...

...І тоскно
В мінливім блискавок червонім миготінні [...] (А. Казка).

Восьмистопний Я. з'являється дуже рідко у віршовій практиці:

Потік рослин клекоче над землею. Лісу лави
мов мрячні мури. Б'ють джерела зелені над пнями
і меду полум'я в бочках колод діявих
рудий вогонь кори, суниць густі рябіють плями
(Б.-І. Антонич).

У наведеній строфі перший та третій віршові рядки мають ознаки восьмистопного Я. Трапляються й інші складні форми Я., наприклад дев'ятистопного у доробку М. Ореста:

Лунають дзвони на дзвіницях як настане
полудень вельможний.

Двостопний розмір із наголою на другому складі вживається і в неврегульованому вірші як довільний із різною кількістю стоп у віршовому рядку та з астрофічною будовою, зберігаючи традиційне римуння. Найчастіше такий Я. практикується в жанрі байки:

На світі вже давно ведеться,
Що нижчий перед вищим гнеться,
А більший меншого тусас та ще й б'є
Затим, що сила є (Л. Глібов).

Я. використовується й за відсутності римуння в межах строфи у білих віршах:

[...] Коли нараз мені в чужому краї
не вистачить на подих України,
коли поміж небес та океанів
не втримають мене сріблесті крила, —
зостанеться гарячий попіл предків,
і я розвіюсь над широким світом
живучими пилінками землиці —
тієї, у якій коріння хліба,
тієї, у якій моє коріння (П. Перебийніс).

П'ятистопним білим віршем написані трагедії та комедії В. Шекспіра, «Кассандра» та «Камінний господар» Лесі Українки тощо. Ритмічні варіації інколи зумовлюють мимовільне «порушення» розміру. Так, вірш «Україні» В. Симоненка можна вважати п'ятистопним Я. з елементами ненаголошених іктів, з антіанакрузою та анакрузою, що «деформують» ямбічну схему, додають до неї елементи хорей у третьому та четвертому рядках цитованої строфи:

Коли кризь розпач вигнуться надії
І загудуть на вітрі степовім,
Я тоді твоім ім'ям радію
І сумую іменем твоім.

Трапляється й різнорозмірний Я. («Кохання» М. Семенка), що наближається до паузника. Однак цей двостопний розмір можна тлумачити з різних версифікаційних позицій ритмічної полівалентності. Зокрема, вірш «Хтось гладив ниви, все гладив ниви» П. Тичини видається або чотиристопним Я. із передцезурним та прикінцевим односкладовим нарощенням, або двостопним пеоним четвертим із напівнаголосами та аналогічними нарощеннями. Водночас у твердих строфічних формах, передусім у сонеті чи тріолеті, зазвичай не допускається порушення Я. чи різночитання розміру.

Ямби — жартівливі еллініські пісні, виконувані під акомпанемент фракійського музичного інструмента ямбіке, а також рання ямбічна лірика в давньогрецькій поезії на честь богині плідності та рільництва Деметри та покровителя виноградарства Діоніса. Згодом Я. набули звинувачувального спряму-

вання (творчість Архілоха, Гіппонакта, Симоніда Самоського та ін.). Так називали й ліричні вірші, сатиричні, породжені фалічними піснями, з характерним чергуванням довгих і коротких версів у строфі, як в «Еподах» Горація. Популярним був цикл Я. (тринадцять різнотематичних поезій, використання хорямба), написаний Каллімахом. Наприкінці XVIII ст. термін застосовувався щодо елегійних віршів (Н. Жільбер, А. Шеньє), згодом — щодо віршових творів публіцистичного та сатиричного змісту («Ямби» А. О. Барб'є). У російській поезії до цієї форми першим звернувся Я. Батюшков («Одужання»), застосовуючи чергування шести- та чотиристопного ямба. Його традицію підтримали О. Пушкін («Під небом голубим...»), М. Лермонтов («Поет», «Не вір собі»), О. Блок («Ямби»), І. Анненський («Ямби»), Вяч. Іванов («Мирні ямби») та ін. Я. поступово набували жанрового змісту, що в українській поезії засвідчили збірки «Слова на каменях. Римські ямби». С. Гординського, «Ямби». М. Бажана. Приклад Я. з доробку С. Гординського:

Відходить вечір знову в далину,
Як і вчорашній. Звалища руїни
Вколисус в колісці тиші й сну
Солодкий запах надвечірніх пнів;

Останній блиск багряно відгорів,
згасася небо, небо золотаве,
І в синяву заімлених горбів
Вступають мовчки кедрі величаві [...].

Японецький вірш (*лат. carmen japonicum*) —

вір, властивий курйозній поезії, текст якого розміщений вертикально, зверху донизу. Зрідка він трапляється у латинських поетиках. Цю традицію поновлюють сучасні поети, зокрема В. Мельник — автор іронічного «Повишеного сонета»:

Н П В К І В О У Н Я Щ Т К З
о о і о м п с п е к о а о -
с г н л в і т е с о б в л п
к о н и ж д а р п і п а и і
а й а в е о н е р ж е с о д
м д г п ш н д о т р к б с
и у а о е в і д с т р е р с т
н ю н в с и й е т е й у и е
е ч я і п б м н а б т п л
т и в т о і ' ь в а и н л і
о с н р т л я п і з б е с
р ь а і и ь з р н а е о і а
к п в к к ш н о н з з с д м
а р х о а н а щ а н п к і о
ю о о л т е п а к а о а о г
ч т ж и и з р л л в в ж т у
и я и х с а у ь а а о е с б
с г х а ь г ж н в т р н ь е
ь а п л о a e o н и o і к ц
п м е и б н н і а м т л ь
і у р с п я о д с у н и м -
д т ь о т з о е к о й с с
л а л н р ь а р б и г в и м
о к я о б к о е , р и м
г т к г г у л г р а х х у
и , , и и д я и у н о о л
, . , я к . к ь р м я
к и . , н
. . т

Ярлік (тюрк. *jarlōq*: указ, наказ) — наклейка із заголовком чи іменем та прізвищем автора на книжковому корінці або наклейка на книжковій палітурці із зазначенням бібліотечного шифру.

Ярмб — термін В. Домбровського. Див.: **Зівґма**.
«Ярославів вал» — видавництво сучасної української літератури, засноване 2003 у Києві М. Слабошпицьким. На його рахунку книги М. Слабошпицького («Поет із пекла», «25 поетів української діаспори», «Українські меценати» тощо), а також «Пам'ятливий горобчик» М. Шумила, «Лук Одиссеїв» В. Базилевського, «Шпигачки» М. Лукаша, «Максим» С. Горлача, «Конотоп» Ю. Тиса і т. д.

Ясність визначення — обов'язкова вимога до визначення будь-якого поняття, що має бути сформульоване без двозначності.

«Ятрань» — літературно-мистецький, громадсько-політичний журнал. На його сторінках мож-

Commedia dell'arte — див.: **Комедія масок**.

«Кінб-колб» — щоквартальник, в якому розкривають проблеми сучасної кінематографії. На його сторінках читач може ознайомитися з аналізом фільмів, тенденціями розвитку сучасного кіно (статті «Бунтарство сюрреального у фільмах Центральної та Східної Європи» Г.-Й. Шлегеля, «Сюрреальне в українському кіні» С. Тримача). У журналі вміщено інформацію про анімаційні стрічки (статті Лариси Березовчук, П. Межового), проблеми нинішнього кінематографа в Україні, творчість О. Довженка (статті «День як ніч. Смерть та життя Олександра Довженка» М. Царинника, «Про еволюцію...» С. Тримбача), кіномотиви у твор-

на ознайомитися із матеріалами до 70-річчя від дня народження В. Симоненка, поетичними творами П. Перебийноса, І. Гайворона, В. Калачника, М. Козака, прозою В. Полянецького, С. Соловйова, Д. Панцера, перекладами з лірики П. де Ронсара, П. Верлена, А. Рембо, Л. Арагона тощо. Постійно ведеться сторінка «Канарочка» та ін., де друкуються твори для дітей, як-от вірш В. Кордуна:

сніг якого не хто не чекав
 сніг якому ніхто не вірив
 сніг безмежний сніг позамежний
 сніг безчасний сніг дочасний сніг позачасний
 сніг безрідний сніг нерожденний сніг невмирущий
 сніг безликий сніг без білий сніг без холодний.

Я-форма — наративна форма від першої особи. Використовувалася у творах Марка Вовчка («Інститутка»), О. Довженка («Зачарована Десна») та ін.

чості В. Стуса (О. Буряківський), засилля «артхаузних» кінопорномотивів (Лариса Березовчук, О. Рой та ін.), норвезькі, французькі, російські кінострічки тощо. Цікавим є розділ «KINO-КОЛО-ВУФКУ», в якому друкуються матеріали української кінематографії 1922—30. Інколи журнал публікує матеріали, присвячені проблемам філології. Зокрема, на його сторінках спалахнула полеміка з приводу «Короткого словника жаргонної лексики української мови» Лесі Ставицької.

Kyrie eléison (грец.: *Господи, помилуй!*) — перша частина католицької меси, написаної для хору. У православній церкві спів на такі слова застосовується під час архієрейського служіння.

АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК

М

- | | | | | | |
|----|--|----|--|----|-------------------------|
| 5 | «Маадай-Кара» | 15 | «Маргарит» | 23 | Мейстерзингер |
| 5 | Магдебурзькі центури | 15 | Маргін | 23 | Мелічна поезія |
| 5 | Магістрал | 15 | Маргіналії | 24 | Мелодекламація |
| 5 | Магічний реалізм | 15 | Маргінальні письменства | 24 | Мелоди |
| 6 | Магія | 15 | Маргінальність | 24 | Мелодика вірша |
| 6 | Магодія | 16 | «Маргіт» | 24 | Мелодрама |
| 6 | Магтаал | 16 | «Маринізм» | 25 | Мелопея |
| 7 | Маджама | 16 | Маріводаж | 25 | Мелотипологія |
| 7 | Мадригал | 16 | Марінізм | 25 | «Мельпомена» |
| 7 | Мадх | 16 | МАРС (Майстерня революційного слова) | 25 | «Мельпомена Таврійська» |
| 7 | Маєвтика | 17 | Марсійя | 25 | Меморат |
| 7 | Мазохізм | 17 | Мартирій | 26 | Меморіал |
| 8 | Макама | 17 | Мартирій | 26 | Мемуари |
| 8 | Макаронічна мова | 17 | Мартиролог | 27 | Менестрель |
| 8 | Макаронічна поезія | 17 | Марш | 27 | Менестрельські вистави |
| 8 | Макет | 17 | «Маса» | 27 | Меніппея |
| 8 | Маккавейські книги | 17 | Маска | 27 | Меніппова сатира |
| 8 | Максима | 18 | Масова комунікація | 28 | Ментальність |
| 9 | Макта | 18 | Масова література | 29 | «Меркюр де Франс» |
| 9 | «Макура-но-сосі» («Нотатки при узголів'ї») | 19 | «Масовізм» | 29 | Мерцизм |
| 9 | Малапропізм | 19 | Масонство | 29 | Месвірулі |
| 9 | «Маленька людина» | 19 | «Мастерство перевода» | 29 | Месіада |
| 9 | Малий наратив | 19 | Матенадаран | 29 | Месневі |
| 9 | Малий реалізм | 19 | «Матеріали до українсько-руської етнології» | 29 | Мествіре |
| 9 | Малі фольклорні жанри | 19 | «Матеріяли до житєпису Осипа Юрія Гординського-Федьковича» | 29 | «Мета» |
| 9 | «Малоросійський збірник повестей, сцен, рассказов и водевилей известных малоросійских писателей» | 20 | «Мати» | 30 | Метабаза |
| 9 | «Малорусский литературный сборник» | 20 | Матиця | 30 | Метабазис |
| 10 | «Малятко» | 20 | Матла | 30 | Метабаза |
| 10 | Мана-особистість | 20 | Матронім | 30 | Метабазис |
| 10 | «Манас» | 20 | «Махабхарата» | 30 | Метабазис |
| 10 | Манасчі | 20 | «Махавасту» | 30 | Метабазис |
| 10 | Мандала | 21 | Машина бажання | 30 | Метабазис |
| 10 | Мандрівні сюжети | 21 | Машинне мистецтво | 30 | Метабазис |
| 11 | Мандровані дяки | 21 | «Маяк» | 31 | Метабазис |
| 11 | Манера | 21 | «Маяк» | 31 | Метабазис |
| 11 | Маніпуляція | 21 | «Маяк» | 31 | Метабазис |
| 11 | Манірність | 21 | Меандр | 31 | Метабазис |
| 11 | Маніфест | 21 | Меданська група | 31 | Метабазис |
| 13 | Маніфестація | 22 | Медитація | 31 | Метабазис |
| 13 | Маніхейство | 22 | Медіана | 31 | Метабазис |
| 13 | «Манійосю» | 22 | Медіатор | 31 | Метабазис |
| 13 | Мантра | 22 | Медіація | 31 | Метабазис |
| 13 | Манускрипт | 22 | Медієвістика | 31 | Метабазис |
| 14 | Маньєризм | 22 | Межигірський літопис | 31 | Метабазис |
| 15 | МАПП (Московская ассоциация пролетарских писателей) | 22 | Мезовірш | 31 | Метабазис |
| | | 23 | Мезода | 31 | Метабазис |
| | | 23 | Мезонім | 31 | Метабазис |
| | | 23 | Мейозис | 31 | Метабазис |

34	Метафізична поезія	45	«Міжнародна бібліотека»	57	Множинне вибіркове всезнання
35	Метафора	45	Міжнародна (друга)	57	Мова
37	Метафоризація		конференція революційних	59	Мова дитячої літератури та
37	Метафраза		письменників		літератури для дітей
37	«Метелик»	45	Міжнародна федерація	59	Мова мистецтва
37	Метод		перекладачів	59	Мова письменника
37	Метод виключення	46	Міжнародне об'єднання	60	Мова преси
37	Метод гіпотез		революційних письменників	60	Мова радіо і телебачення
37	Метод спроб і помилок		(МОРП)	60	Мова театру
38	Методи дослідження	46	Міжнародний форум діячів	60	«Мова тіла»
	причинних зв'язків		культури	60	Мова фольклору
38	Методика збиральної роботи у	46	Мізансцена	60	Мова художньої літератури
	фольклористиці	46	Мікровидання	61	Мова-об'єкт
38	Методологія	46	Мікротопонім	61	Мовлення
38	Метонімізація	46	«Міліндапаньга»	61	Мовна культура
38	Метонімія	46	Мім	61	Мовна характеристика
39	Метр	46	Мімесис	61	Мовне ціле
40	Метранпаж	47	Міміка	62	Мовний етикет
40	Метризована проза	47	Міміямб	62	Мовний меланж
40	Метрика	47	Мінезанг	62	Мовний посередник
41	Метрико-статистичний метод	47	Мінезингер	62	Мовний потік
41	Метричне віршування	47	Мінеї Четы	62	Мовні ігри
41	Метроряд	47	Мініатюра	62	Мовні штампи
41	Механіцизм	48	Мінімалізм	62	Мовознавство
41	«Ми»	48	Мінімалісти	63	«Мовознавство»
41	Милозвучність	48	Мінімальна розповідь	63	Мовчання
41	«Минувшие годы»	48	Міраклъ	63	Мода
41	«Мир Божий»	49	Мірна мова	63	Модальність
42	«Мир искусства»	49	Місра	64	Моделювання
42	Мистецтво	49	Містерія	64	Модель
42	«Мистецтво»	50	Містика	64	Модерн
43	«Мистецтво»	50	«Містики»	64	Модернізм
43	«Мистецтво для мистецтва»	50	Містифікація	67	Модус
43	Мистецтво суперечки	52	Містична співучать	67	Мозаїка
44	«Мистецький льох»	52	Містичне	67	Молитва
44	«Мистецькі матеріали	53	Місцевий колорит	68	Молитовник
	“Авангарду”»	53	Місяцеслів	68	«Моління Данила Заточеника»
44	«Митуса»	53	Місячник	68	«Молода Австрія»
44	«Михайло Петрович	53	Мітос	68	«Молода Америка»
	Драгоманов. 1841—1895.	53	Міф	69	«Молода Бельгія»
	Його ювілей, смерть,	54	Міфема	69	«Молода громада»
	автобіографія і спис творів»	54	Міфологема	69	«Молода муза»
44	Міграційна школа	54	Міфологізм	69	«Молода Німеччина»
45	Міжісторія	55	Міфологічна критика	70	«Молода Польща»
45	Міжлітературні взаємозв'язки	55	Міфологічна школа	70	«Молода Україна»
45	Міжнародна асоціація	56	Міфологія	70	«Молодий більшовик»
	вивчення слов'янських культур	56	Міфонім	70	«Молодий Відень»
	(МАВСК)	56	Міфоцентризм	71	«Молодий робітник»
45	Міжнародна асоціація	56	Міффрески	71	«Молодий театр»
	літературних критиків (МАЛК)	56	Міцкевичева строфа	71	«Молодикъ»
45	Міжнародна асоціація	56	Міщанська драма	71	«Молодняк»
	україністів (МАУ)	57	Мійойденський гурток	71	«Молодь»
45	Міжнародна асоціація	57	Мнемонічні вірші	72	Молос
	українських дитячих	57	Множина	72	«Молот»
	письменників, видавців та	57	Множинна внутрішня	72	«Молот»
	діячів культури при НСПУ		фокалізація	72	Моменталіст

72	Монастирсько-церковні літописи	76	Мореасова група	80	«Музагет»
72	Монголкаббо	76	Морески	80	Музей
72	Моноверс	76	Морський роман	81	«Музейний провулок, 8»
72	Монограма	77	«Москвитянин»	81	Музи
72	Монографія	77	Москвофіли	81	Музична драма
72	Моноготарі	77	Москвофільство	81	Музична комедія
72	Монодія	77	Московський лінгвістичний гурток (Московский лингвистический кружок)	81	«Музична Україна»
73	Монодрама	78	«Московский телеграф»	81	Мунаджат
73	Монолог	78	Моте	81	Муназара
73	Моноопера	78	Мотет	81	МУР (Мистецький український рух)
73	Моноподія	78	Мотив	82	Мураба
73	Монорим	78	Мотивація	82	Мусаба
74	Моносемія	78	Мотивування	82	«Мусагет»
74	Моностих	79	Мотто	82	Мусадас
74	Монострофа	79	Мохіганга	82	Мусаман
74	Монохром	79	Мрія	82	Мусамат
74	Монтаж	79	Мстиславове євангеліє	82	Мустезад
74	Монументальний стиль	79	Му'аллакї	82	Мухамас
74	Мора	79	Мувашшах	83	Мухамбазі
75	Моралізаторський твір	79	Мудра	83	Мюзикл
75	Моралісти	79	«Мудрість Балавара»	83	Мюзик-хол
75	Моралістичний твір	79	«Мудрість народна»	83	Мюнхенський гурток поетів
75	Мораліте	79	«Музагет»	83	М'ясопустна комедія
76	Мораль				

Н

83	«На варті»	85	Нагробок	88	Нарататор
83	«На вічну пам'ять Котляревському»	85	Нагромадження	89	Наратив
83	«На вічну пам'ять Тарасови Шевченкови»	85	«Над могилою Бориса Грінченка»	91	Наратив від другої особи
83	«На вічну пам'ять Тарасови Шевченкови»	85	«Над рікою часу»	91	Наратив другого рівня
84	«На літературном посту»	85	Надвизначення	91	Наратив кута зору
84	«На одпочинок»	86	Надлишковість словесної інформації	91	Наративізація
84	«На переломі»	86	Надто поспішне узагальнення	91	Наративіка
84	«На посту»	86	Надфразна єдність	91	Наративна граматики
84	«На руїнах»	86	Назва твору	91	Наративна інстанція
84	«На сполин 50-х роковин смерті Тараса Шевченка, 26.ІІ.1861—26.ІІ.1911»	86	Назіра	91	Наративна компетенція
84	«На чатах»	86	«Назустріч»	92	Наративна ситуація
84	«На шляху»	87	«Назустріч волі»	92	Наративна стратегія
84	Навійливі стани	87	«Наївний — сентиментальний»	92	Наративна схема
84	Навіювання	87	Наймитські пісні	92	Наративна типологія
84	Навмахія	87	«Напередодні»	93	Наративна траєкторія
84	Навчальна драма	87	Наперсник, наперсниця	93	Наративне закінчення
85	«Нагарі прачаріні сабга» («Товариство пропаганди гінді»)	87	Напис	93	Наративне повідомлення
85	Нагаута	88	Напівверс	93	Наративне речення
85	Наголос	88	Напівпряма мова	93	Наративне твердження
85	Награш	88	Напівгоноване кліше	93	Наративний аналіз
		88	Наплив	93	Наративний код
		88	«Напостівство»	93	Наративний контракт
		88	Напряч	93	Наративний медіум
		88	Наратабельний	94	Наративний реченнєвий компонент
				94	Наративний світ

94	Наративний терен	107	Наукове товариство імені Шевченка (НТШ)	114	Неоідеалізм
94	Наративні типи			114	«Неокласика»
94	Наративність	107	«Науковий збірник музею української культури у Свиднику»	115	Неокласицизм
94	Наративований дискурс			116	Неоконструктивізм
94	Наратований монолог			116	Неологізм
94	Наратологія	107	«Науковий збірник товариства “Просвіта” в Ужгороді»	116	Неоміфологізм
95	Наратор			117	Неоміфологічна школа
96	Наратор у драмі	107	Науковий реалізм	117	Неомодернізм
96	Наратування	108	Науковий стиль	117	«Неопалима купина»
96	Нарація	108	«Наукові записки»	117	Неореалізм
96	Нарема	108	Нахгешіхте	118	Неориторика
96	Нарис	108	Національне у літературі	118	Неоромантизм
97	Нарисовець	108	«Наш голос»	119	Неоструктуралізм
97	Наріччя	109	«Наш рідний край»	119	Неотерики
97	«Народ»	109	«Наша доля: Збірник праць різних авторів»	119	Неотрадиціоналізм
97	«Народна бібліотека»			119	Неофілологія
97	Народна драма	109	«Наша земля»	119	Неофройдизм
97	Народна етимологія	109	«Наша культура»	120	Неповне речення
98	Народна символіка	109	«Наша пісня»	120	Неповний період
98	Народна творчість	109	«Наше минуле»	120	Непрозорість
98	«Народна творчість та етнографія»	109	«Наше слово»	120	Непряма мова
98	Народне віршування	109	«Нашим дітям»	120	Непрямий дискурс
98	«Народне слово»	109	Нгем	120	Непрямий переклад
98	Народний вірш	110	Небилиця	120	Непрямі докази
98	«Народний стяг»	110	Невласне пряма мова	120	Неречевість літературних образів
98	Народництво	110	Невласне прямий дискурс	120	Нерівноскладова рима
99	«Народні пісні для самолюбивих русинів»	110	Невольницькі плачі	120	Нерівноскладовий вірш
99	Народність	110	«Невський альманах»	121	Несвідоме
100	Народно-епічна драма	110	Негативна діалектика	121	Нестача
100	«Народное чтение»	110	Негативна інфляція	121	Нестулиуст
100	Народно-поетична творчість	110	Негативний друк	121	Нестулицизм
100	Народовці	110	Негативність	121	Нефокалізованість
101	Нарріто	111	Негритюд	121	«Нива»
101	Нартський епос	111	Негрське відродження	121	«Нива»
101	Наскрізний образ	112	«Неділя»	121	«Низ» літератури
101	Наслідкування	112	Недостовірний наратор	121	Низький стиль
102	Наспів	112	Недраматизований наратор	121	Нібелунгова строфа
102	Наспівний вірш	112	Незамкнутий період	121	Нігілізм
102	Наспівний метод декламації	112	Незрозумілість	122	Нігрето
102	Натака	112	Нейтральна лексика	122	«Ніжний реалізм»
102	Натнвізм	112	Нейтральне всевідання	122	Нікербокери
102	Натхнення	112	Нейтральний наративний тип	122	Ніккі
102	Натура	112	Некролог	122	Німецькі народні книги
103	Натуралізація	112	Нелегальне видання	122	Нірвана
103	Натуралізм	112	Нелінійні структури	123	Нісенітниця
104	Натуральна школа	113	Нематеріальне мистецтво	123	Ніті
104	Натюрморт	113	Неможливе	123	«Ніхон-сьокі»
104	Натяк	113	«Неможливе мистецтво»	123	Ніцшеанізм
104	«Наука»	113	Ненаративне мистецтво	123	Нічевокі
105	Наука віршування	113	Ненаративний дискурс	124	«Нічне плавання по морю»
105	«Наукова думка»	114	Ненія	124	Но
105	Наукова поезія	114	Необароко	124	Нова Генерація
106	Наукова фантастика	114	Необхідні і достатні умови	124	«Нова генерація»
		114	Неогонгоризм	125	«Нова громада»
		114	Неоготика	125	Нова дегенерація
		114	Неогумбольдтіанство	125	Нова доба

125	«Нова критика»	129	Новелістична казка	134	Номос
126	«Нова рада»	129	Новеченто	134	Нона
126	«Нова рада»	129	Новий Апокаліпсис	134	Нонет
126	Нова речевість»	129	Новий гуманізм	134	Нонселекція
126	«Нова Україна»	130	Новий Завіт	135	Нонсенс
126	«Нова Україна»	130	Новий журналізм	135	Норма
127	Нова українська література	130	Новий історизм	135	«Нормальна наука»
127	«Нова українська поезія»	130	Новий роман	135	Нормативний
127	Нова фала	131	«Новий солодкий стиль»	135	«Носотрос»
127	«Нова хата»	131	Новіна	135	«Нувель ревю франсез»
128	«Нова хвиля»	131	Новітня українська література	135	Нульова фокалізація
128	Новатор	132	Новолатинські поети	136	Нульовий ступінь
128	Новаторство	133	Новомова	136	Нумінозний
128	Новгородські літописи	133	Новоселянські поети	136	Нью-арт
128	Новела	133	Ноель	136	Нью-Йоркська група
129	Новела-п'єса	133	Ноктюрн	136	Нюанс
129	Новелета	134	Номадологія	136	«Нюгат»
129	«Новеліно»	134	Номенклатура	136	Нюланд
129	Новелістика	134	Номіналізація		

О

137	Обговорюваний світ	141	Образність	146	Одміна
137	Обдарування	141	Образок	146	Одноголосність
137	Оберек	141	Обрамлення	146	Одноголосся
137	ОБЕРІУ	141	Обрамовування	146	Однорупна рима
137	Об'єднання письменників	142	Обрахункова література	146	Одноденна газета
137	Об'єднання українських письменників «Слово»	142	«Обрії»	146	Однозначні слова
138	Об'єкт	142	Обробка	146	«Однокласник»
138	Об'єкт пошуку	142	Обрядова поезія	147	Одномірний вірш
138	Об'єктивна істина	142	Обрядові пісні	147	Одноособове видання
138	Об'єктивна логіка	142	Обсекрація	147	Одноряд
138	Об'єктивна реальність	142	Обставини	147	Одночасся
138	Об'єктивний історизм	142	Обсяг видання	147	Оживотворення
138	Об'єктивний корелят	142	Обхід	147	«Озерна школа»
138	Об'єктивний корелят	143	Обхитіє	147	Означник
139	Об'єктивний наратив	143	Овсень	147	Означуване
139	Об'єктивність	143	Огляд літератури	148	Означування
139	Об'єкція	143	Огляд преси	148	Ойконім
139	Обжинкові пісні	143	Оглядач	148	Ойкумена
139	Обірваний період	143	Оголення прийому	148	Оказіоналізм
139	Обліково-видавничий аркуш	143	Оголошення	148	Оказіональна рима
139	Обман	143	Огород	148	«Окассен і Ніколет»
139	Обмеження поняття	143	«Огуз-наме» («Сказання про Огуза»)	148	Оклик
139	Обмежувальне судження	143	Ода	148	Окликчки
139	Обмінна сторінка	144	Одержимість	148	Окликне речення
139	Обон	145	Одержувач	148	Око камери
139	Оборка	145	Одивнення	149	Околиця
139	Оборотництво	146	Одинадцятискладник	149	Оксиморон
139	Оборювання	146	Одиниця збереження	149	Окситон
139	Образ	146	Одиничний наратив	149	Окситонна клаузула
140	Образ автора	146	Одична строфа	149	Окситонна рима
141	Образна аналогія	146	Одісея	149	Оксфордський рух
141	Образне мислення	146		149	Оксфордські поети

150	Октава	логоцентризм	163	Орієнталістика	
150	Октасилабік	155	Оп-арт	164	Оркестр
150	Октет	155	Опера	164	«Орлик»
150	Октоверс	155	Опера-балет	164	Орнамент
150	«Октоїх»	155	Опера-буф	164	Орнаментальність прози
150	Октонар	155	Опера-водевіль	164	Орвела
150	Октостих	155	Опера-серія	164	Оронім
150	Окультизм	156	Оперативно-логічні знаки	165	Оротип
151	Окупація	156	Оперета	165	Ортодоксія
151	Олександрійська філологічна школа	156	Опис	165	Ортологія
151	Олександрійський вірш	156	Описова поема	165	Орфей
151	«Олександрія»	156	Описовість	165	Орфізм
151	Олімп	156	Оповитє римування	165	Орфіки
151	Олонхо	156	Оповідання	165	Орфічна поезія
151	Олонхосути	157	Оповідач	165	Орфограма
151	«Ольга Кобилянська. Альманах у пам'ятку її сорокалітньої письменницької діяльності (1877—1927)»	158	Оповідка	165	Орфографія
152	«Ольянтай»	158	Оповідки рабів	166	Орфоепія
152	Оміоптотон	158	Оповідне Я	166	Орхестра
152	Оміотелеутон	158	Оповідні інстанції	166	Орхоно-єнісейські написи
152	Омісія	158	Оповідні рівні	166	Освітні товариства в Україні
152	Омографи	158	Оповідь	166	«Основа»
152	Омоніми	159	Опонент	166	«Основи»
152	Омонімічні рими	159	Опонентне коло	167	Основний словниковий фонд
152	Омонімія	159	Опорний приголосний звук	167	Особа
152	Омофони	159	Опосередковане знання	167	Особиство-рольовий принцип
153	Омоформи	159	Опосередковані умовисновки	167	Осціанізм
153	«Омфалос»	159	Опосередкування	167	Останні вісті
153	Онегінська строфа	159	ОПОЯЗ	167	Острозька біблія
153	Онім	160	Опришківська пісня	168	Остромирове євангеліє
153	Онірична література	160	Оратор	168	Осучаснення
153	«Оннуммон»	160	Ораторія	168	Осхофорікон
153	Ономасіологія	160	Ораторське мистецтво	168	Осяженіє
153	Ономастик	161	Ораторський вірш	168	Осяяння
153	Ономастика	161	Ораторський метод декламації	168	«Отечественные записки»
154	Ономастикон	161	Ораторсько-повчальна проза	168	Отогі-сосі
154	Ономатологія	161	Організація матеріалу	168	Отці церкви
154	Ономатопея	161	Організація оригіналу	168	Офіційно-діловий стиль
154	Ономатофонія	161	Організм	169	Оформлення
154	Онтологічна поетика	161	Організований репортаж	169	Офорт
154	Онтологічно невпевнена особистість	161	Органічна критика	169	Офсет
154	Онтологія	162	Оргія	169	Офсетна машина
155	Онто-тео-телео-фало-фоно-	162	Орден куртуазних ман'єристів	169	Оцінювання літературного твору
		162	«Орзігуль»	169	Очевидність
		162	Оригінал	169	Очікування
		162	Оригінальність	169	Очуження
		163	Орієнталізм	169	Оюн

П

169	Павада	170	Падуга	170	Пайядор
169	Павза	170	Пазиграфія	170	Палеографія
169	Пагінація	170	Пайдетеріон	170	Палея
169	Падван	170	Пайгніон	170	Паліата
170	Паджиття пісня	170	Пайяда	171	Палімпсест

171	Палінгенеза	182	Парадоксографи	189	Пасос
171	Паліндром	182	Паракаталогіе	189	Паспорт тексту
172	Палінодія	182	Параклайсіфірон	189	Пастель
172	«Палінодія, или Книга обороны кафолической святой апостолской восточней церкви и святых патріархов, и о грекох, и о россох христіанех»	182	Паралелізм	189	«Пастир» Герми
172	Палітра	182	Паралель	190	Пастичо
172	Палітурка	182	Паралельне видання	190	Пастиш
172	Паломник	182	Паралельний монтаж	190	Пастораль
172	Паломницька література	183	Паралельний переклад	191	Пасторалька
172	Пальмета	183	Паралепсис	192	Пасторела
172	Памфлет	183	Паралипсісь	192	Патерик
173	Пам'ятка писемності	183	Паралінгвістика	192	Патетика
174	«Памятная книжка Саратовской губернии на 1872 год»	183	Параліпис	192	Патопея
174	Пам'ятник	183	Паралітература	192	Патристи
174	Пам'ять	183	Паралогізм	192	Патристика
175	«Пам'ять жанру»	183	Параноя	193	Патрологія
175	Панд	183	Парапсихологія	193	Патронім
175	Панджі	183	Параскеній	193	Пауза
175	Панегірик	183	Паратаксис	193	Паузник
177	Панібратство	183	Параф	194	Пафос
177	Панки	183	Парафрагми	194	Пацифістична література
177	Панлогізм	183	Парафраз	194	Пеан
177	Панно	184	Пареміографія	194	Пегас
177	Панорама	184	Пареміологія	194	«Пегницький пастуший та квітковий орден» («Hirten und Blumenorden an der Pegnitz»)
177	Панорамування	184	Паренегічна література	195	Пейзаж
177	Пансіхізм	184	Парентеза	195	Пейзажна лірика
177	Пансексуалізм	184	Парентирс	195	Пейпербек
177	Пантеїзм	184	Парергон	195	Пен-клуб
177	Пантеон	184	Парехеза	196	Пентаметр
178	Пантомім	184	Парелептіанський вірш	196	Пентон
178	Пантоміма	185	Парнас	196	Пеон
178	Пантоміміка	185	Парнасленд	196	Первісний намір
178	Пантоміміст	185	«Парнасці»	196	Пергамент
178	Панторима	186	Парне римування	197	«Перевал»
178	Пантун	186	Парний повтор	197	Перевернутий сонет
178	Панфутуризм	186	Парод	197	Переверстка
178	Панчалі	186	Пародія	197	Перевертень
178	Панчатантра	187	Пароксизм	197	Перевертництво
179	Паперовий аркуш	187	Парокситонна клаузула	197	Перевтілення
179	Папірологія	187	Парокситонна рима	197	Передача
179	Папірус	188	Паромейський вірш	197	Передбачення
179	Парабаса	188	Пароніми	197	Передісторія
180	Парабола	188	Паронімічна атракція	198	Передмова
180	Параболічність	188	Партер	198	Передне слово
180	Парагога	188	Партитура	198	Передовиця
180	Параграм	188	Партійність	198	Передрозуміння
180	Параграф	188	Партімена	198	Передрук
180	Парада	188	Партіта	198	Передчасний кадр
180	Парадигма	188	Парфенії	198	Переживання
180	Парадигматика	188	Парцеляція	198	Переказ
181	Парадокс	189	Пасаж	199	Переказаний дискурс
		189	Пасеїзм	199	Переклад
		189	Пасивний словник	200	Перекладач
		189	Пасіонарність	200	Перекладність
		189	Пасквіль	200	Перекладознавство
		189	Паскінада		

200	Перекодування	210	Першоособовий наратив	218	«Пісня над піснями»
200	Перекотислівний вірш	210	Пестушки	218	«Пісня про Гільдебранта»
200	Перемикання	210	Петит	218	«Пісня про мого Сіда»
200	Перемісія	210	Петиція	219	«Пісня про Мулянь»
201	Переміщення	210	Петраркізм	219	«Пісня про Нібелунгів»
201	Перенесення	210	Петрівчанські пісні	219	«Пісня про Роланда»
201	Переносне значення	211	Петрогліфи	220	Піфагорійський вірш
201	Переробка	211	Петрушка	220	Піфагорійці
201	Перескладання	211	П'еса	220	Піцикато
201	Пересопницьке євангеліє	211	П'еса-казка	220	Плагіат
202	Переспів	211	П'еса-прислів'я	220	Плакат
202	Перестановка	211	Пильне прочитання	220	План
202	Перестанок	211	Писабельний текст	220	План іманентності
202	«Пересторога зіло потрібная на потомные часы православным христіаном»	211	Писанка	221	Планг
202	Перетин	212	Письменник	221	Пластика
202	Перефразування	212	«Письменники Буковини»	221	Пластичність
202	Перехід	212	Письмо	221	Плато
202	Перехідна система віршування	213	Питальне речення	221	Плач
202	Перехідні метричні форми	213	Питально-відповідний перебіг думки	221	Пленер
202	Перехоплення коду	213	Півверс	221	Пленеризм
202	Перехресне римуння	213	Півустав	221	Плеоназм
202	Перехресні поняття	214	«Підвал»	222	«Плеяда»
203	«Перець»	214	Підверстка	222	«Плиний означник»
203	Перикопа	214	Підголосок	222	«Плідне товариство»
203	Перипетія	214	Підзаголовок	222	Плоть
203	Перифраз	214	Підміна тези	223	Плоце
203	Періакти	214	Піднесене	223	«Плуг»
203	Періегеза	215	Підпередовиця	223	«Плуг»
203	Період	215	Підпільна література	223	«Плужани»
204	Періодизація	215	Підрядкове посилання	223	«Плужанин»
205	Періодика	215	Підрядник	223	Плюралізм
205	Періодікон	215	Підсвідоме	223	Пнеума
205	Періпринтер	215	Підспівувач	223	Побічна фабула
205	Перлокуція	215	Підтекст	223	Поболгарювання
205	Перлюстрація	215	Підхвст	224	Побрехеньки
205	Перманентні відродження	215	Підшивка	224	Побутова казка
206	Пермісія	215	Пізнавальний репортаж	224	Побутова комедія
206	Персона	215	Піїт	224	Побутова лексика
206	Персонаж	216	Піїтика	224	Побутовий жанр
207	Персонаж кута зору	216	Пікарескний роман	224	Повада
207	Персонажі літературні у пам'ятниках	216	Піктограма	224	Поведінка
207	Персональна наративна ситуація	216	Піктографія	224	Поверхнева структура
207	Персоналізм	216	Пілігрим	224	Поверхня
208	Персоніфікація	216	Пінакотейка	225	Повір'я
208	Перформанс	216	Пінгуа	225	Повістка
208	Перформатив	216	Піндаристи	225	Повість
208	Перформативна поведінка	216	Пінкертонівщина	226	Повість временних літ
208	Перформація	216	«Піраміда»	226	Повість із ключем
208	Перцепційний кут зору	216	Піраміда Фрайтага	226	Повість минулих літ
208	«Перша ластівка»	216	Пірихій	226	«Повість про Бову Королевича»
208	«Перший вінок»	216	Пірихій	226	Повна індукція
209	Першодрук	216	Пісенна поетика	226	Повна у вузькому розумінні логічна система
209	Першоособова наративна ситуація	217	Пісенний вірш	226	Повні системи аксіом
		217	Пісенник	226	Повстанська поезія
		217	Післяісторія	227	Повтор
		217	Післяслово		
		217	Пісня		

227	Повторюваний наратив	238	«Покоління 1898 року»	249	Портрет
228	Повчання	238	«Покоління 45-го року»	249	Портретний нарис
228	«Повчання дітям»	238	«Покоління 50-х років»	249	«Португальські листи»
228	Погляд	238	«Покритий»	249	Порядок дискурсу
228	«Погодіна — Соболевського теорія»	239	«Покутська трійця»	250	Посвіт
228	Подача	239	Полеміка	250	Посвята
228	Подвійна експозиція	239	Полемічна література	250	«Посеред подій»
228	Подвійна логіка наративу	241	Полемічні дужки	250	Посилання
228	Подвійна фокалізація	242	Поленлідер	250	Послання
228	Подвійний код	242	Поліелементність фольклору	251	«Послання оріян хозарам»
229	Подвійний сонет	242	Полілог	251	Послідовність
229	Подвоєння	242	Поліметрія	251	Послідовність розподілу обсягу поняття
229	Подійний нарис	242	Полільницька пісня	251	Пословиця
229	Подійний репортаж	242	Полінім	251	Поспівка
229	Подіум	242	Поліптон	251	Поспішний висновок
229	Подія	243	Полісемія	251	Постановча стаття
229	Подобенство	243	Полісиндетон	251	Постдатування
229	Подояночка	243	Полісхематичний хоріямбічний диметр	251	Постійний епітет
229	Подорож	243	Політипаж	252	Постімпресіонізм
230	Подорожній нарис	243	Політична комедія	252	Постіндустріальне суспільство
230	Подражаніє	243	Політична комедія	252	Постісторія
230	Поезія	243	Політична фікція	252	Постколоніальні дослідження
231	Поезія в прозі	243	Поліфонічний наратив	253	Постметафізичне мислення
231	«Поезія XIX віка»	243	Поліфонія	253	Постмодернізм
232	Поезія кореспондентських товариств	244	Поліфункціональність	256	Постмодерністська чуттєвість
232	Поезія руїн	244	Половинний сонет	257	Постмодерністський імперіалізм
232	Поезія як знання	244	Полонік	257	Постмодерністсько-деконструктивістсько-постструктуралістський комплекс
232	Поєма	244	Полярність	257	Постмодерністсько-деконструктивістсько-постструктуралістський комплекс
232	Поєма в прозі	244	Помежівна ситуація	257	Постмодерністський імперіалізм
233	«Поети Нью-Йоркської групи. Антологія»	244	«Помийниця»	257	Постмодерністський імперіалізм
233	Поетизація	244	Помічник	257	Постмодерністський імперіалізм
233	Поетизм	244	Поняття	257	Постмодерністський імперіалізм
233	Поетизм	245	Поп-арт	257	Постмодерністський імперіалізм
233	Поетика	245	Попередня згадка	257	Постмодерністський імперіалізм
236	«Поетика»	245	Попередня інформація	257	Постмодерністський імперіалізм
236	Поетична ліцензія	245	Попередня подія	259	Постструктуралістська поетика
236	Поетична проза	245	«Пополь-вух»	259	Постулат
236	Поетичне мовлення	246	Попоранізм	259	Поступ
236	Поетичний стиль	246	Поправка	259	«Поступ»
236	Поет-лауреат	246	Популізм	259	Потворне
236	«Поэза традиції: Антологія української модерної поезії в діяспорі»	246	Популізм	260	Потік свідомості
236	Позабрядова пісня	246	Популяризаційний стиль	260	Потуння
237	Позафабульні чинники	246	Популярна література	260	Похвала
237	Позаплатний кореспондент	246	Попурі	260	Похилий шрифт
237	«Поздравление Русинов [...]»	246	«Попутники»	260	Похідна пісня
237	Позитивізм	246	Порівняльна міфологія	260	Поцілунки
237	Позитивний герой	247	Порівняльна міфологія	260	Початкова рима
237	Позиція	247	Порівняльна фольклористика	261	«Поштова скринька»
237	Показчик	247	Порівняльне віршознавство	261	Поляр
238	Показ	247	Порівняльно-історичне мовознавство	261	Прабандга
238	Покоління	248	Порівняльно-історичний метод	261	Правда
		248	Порівняння	261	«Правда»
		248	Порнографія	261	«Правда. Літературний збірник: В доповнення XIII річниці часопису "Правда"»
		248	Порожній знак		
		248	Порочне коло		
		249	Порте-пароле		

261	«Правда факту»	268	Преціозна література	277	Продіортоза
261	Правдоподібність	269	«Приватна колекція»	277	Продовжувані видання
262	Правила визначення поняття	269	Приведення до абсурду	277	Продукційна література
262	Правила доведення	269	Пригодницький роман	277	Проекція
262	Правила поділу обсягу поняття	270	Придибенція	277	Проза
262	Правила простого категоричного силогізму	270	Прийом	278	Прозаїзм
262	Правило альтернансу	270	Приказка	278	Прозаїка
262	Правило трансформації	270	Приклад	278	Прозиметр
262	Правка	270	Прикладна лінгвістика	278	Прозопоезія
262	Прагматизм	270	Прикмета	278	Прозопопея
263	Прагматика	271	Примирення	278	Прокімен
263	Прагматика тексту	271	Примітивізм	278	Прокламація
263	«Пражани»	271	Примітки	278	Прокліза
263	Празька німецькомовна школа	271	Примовка	279	Проклітика
263	«Празька школа»	271	Принцип	279	«Прокляті поети»
263	Празький лінгвістичний гурток	271	Приповідка	279	Прокляття
264	«Празький острів»	271	Природна класифікація	279	Проксеміка
264	Пракарана	271	Природний наратив	279	Прологомена
264	Пракриті	271	Присвята	279	Пролепсис
264	Праксиллейон	271	Присвята	279	Пролеткульт
264	Праксис	271	Прислів'я	279	«Пролетлітература»
264	Практика означування	272	Прислів	280	«Пролиски»
264	«Прало»	272	Присяга	280	Пролог
264	«Прапор»	272	«Притгвірадж-расо» («Пісня про Притгвіраджа»)	280	«Пролог»
264	Преамбула	272	Притча	280	Прометеїзм
265	Прегунта	273	Притчевість	280	«Прометей»
265	Предвзятіє	273	Прихований автор	280	Промовець
265	Предикат	273	Прихований наратор	280	Промоція
265	Предикативний наратив	273	Прихований читач	280	Промінація
265	Предметний світ	273	Пришвидшений розвиток літератури	280	Прообраз
265	Презентація	273	Приямель	281	Проода
265	Презумпція	273	Приапей	281	Пропаганда
265	Преконструкт	273	Приапєя	281	Пропарергасія
265	Прекрасне	274	«Про того, хто бачив усе...»	281	Пропарокситонна рима
266	Прелюдія	274	Проаіретичний код	281	Пропедевтика
266	Прем'єр	274	Проблема	281	Пропемтікон
266	Прем'єра	274	Проблема демаркації	281	Проповідь
266	Премізансцена	275	Проблематика	282	Пропозиціональні настанови
266	Премія	275	Проблемна ситуація	282	Пропозиція
267	Пренонім	275	Проблемна стаття	282	Пропорція
267	Препозиція	275	Проблемний нарис	282	Пророцтво
267	Прерафаеліти	275	Проблемний репортаж	282	Просоподосис
267	Преромантизм	275	Пробні примірники	282	«Просвіта»
268	Преса	275	«Пробудження»	283	Просвітництво
268	Прес-аташе	275	Провансальська поезія	284	Просвітницький реалізм
268	Прес-бюро	276	Провіденціалізм	284	Просейтікон
268	Пресікаємий вірш	276	Провіденція	284	Просодіон
268	Прес-конференція	276	Провінціалізм	284	Просодія
268	Прес-реліз	276	Провокативне літературознавство	284	Проспект
268	Прес-служба	276	Провокативний репортаж	284	Проста аналогія
268	Пресупозиція	276	Прогібіта	284	Проста рима
268	Прес-центр	276	Програма	284	Простак
268	Претекста	276	Прогрес	284	Просте судження
		277	Прогресивне доведення	284	Прості логаеди
				284	Простір
				285	Просторіччя

285	Просторова форма	289	Псевдоепіграф	296	Психотерапія
285	Просценіум	289	Псевдокласицизм	296	Пуант
285	Протагоніст	289	Псевдомістифікація	296	Пуантилізм
285	Протазис	289	Псевдонеологізм	296	Публікація
285	Протеза	289	Псевдонім	296	Публіцистика
285	Протейський вірш	289	Псевдопарадокс	297	Публіцистична лірика
285	Протилежність	289	Психізація	297	Публіцистична стаття
285	Протиставлення	289	Психіка	297	Публіцистичний нарис
285	Протограф	290	Психічна реальність	297	Публіцистичний роман
286	Протокольне речення	290	Психоаналіз	297	Публіцистичний стиль
286	Протоподія	291	Психоаналітична критика	297	Публіцистичність
286	Проторенесанс	291	Психобіографія	297	Пункт
286	Прототип	292	Психогенетика	297	Пунктирна ілюстрація
286	Протрептик	292	Психографія	297	Пунктирний спосіб
286	Протропа	292	Психодрама	297	Пунктирний шриффт
286	Протяжна пісня	292	Психоідеологія	297	Пунктограма
286	Професійна лексика	292	Психокритика	298	Пунктуація
286	Профіль	292	Психолінгвістика	298	Пурани
286	Процес	292	Психологізм	298	Пуризм
286	Профетизм	293	Психологічна дистанція	298	Пушкінський дім
287	Прочанська література	293	Психологічна пауза	298	«Пчола»
287	Прочитання	293	Психологічна сумісність	299	Пью
288	Пряма мова	293	Психологічна школа	299	П'юї
288	Пряме значення	294	Психологічний відступ	299	Пюпітр
288	Прямий аналіз	294	Психологічний клімат	299	П'ятивірш
288	Псалми	294	Психологія	299	П'ятириця
288	Псалмодія	295	Психологія мистецтва	299	П'ятикнижжя
288	Псалтир	295	Психологія пропаганди	299	П'ятискладник
288	Псальма	296	Психологія творчості	299	«П'ятиницьке товариство»
289	Псевдоандронім	296	Психосемантика		
289	Псевдогінім	296	Психосоматика		

Р

299	«Рабіналь-ачі» («Витязь із Рабіналя»)	301	Радіонарис	302	«Радуга»
299	«Рада»	301	Радіоновини	302	Радянська література
300	Раджас	301	Радіообмін	302	«Радянське літературознавство»
300	Радіоальманах	301	Радіоогляд	302	Райошник
300	Радіобесіда	301	Радіопередача	302	Рак літеральний
300	Радіовистава	301	Радіоп'еса	302	Ракурс
300	Радіогазета	301	Радіопрограма	303	Рама твору
300	Радіодень	301	Радіорепортаж	303	«Рамакьян»
300	Радіожурнал	301	Радіорецензія	303	«Рамааяна»
300	Радіожурналіст	301	Радіорозповідь	303	Рамка
300	Радіожурналістика	301	Радіоспектакль	303	Рампа
300	Радіоінтерв'ю	301	Радіостудія	303	«Ранок»
300	Радіокоментар	301	Радіотеатр	303	Рантова лінійка
300	Радіокомпозиція	301	Радіофейлетон	304	Рапорт
300	Радіокореспонденція	301	Радіофільм	304	РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей)
300	Радіолекція	301	Радіофонія	304	Рапсодія
300	Радіомовлення	301	Радіохроніка	304	Раритет
300	Радіомонодрама	301	Радіоцирк	304	Раса
300	Радіомонолог	301	Радіощоденник	304	Рацяя
		301	«Радосинь»		

304	Раціоналізація	313	Реляція	321	Ризома
304	Раціональне	313	Ремарка	322	Рима
305	Реабілітація	313	Ремаркізм	323	Римарій
305	Реалізм	314	Ремінісценція	323	Рими
307	«Реалізм»	314	Ренга	323	Римівник
307	Реалістична казка	314	Ренесанс	323	Римована проза
307	Реалія	315	Репертуар	324	Римовий інтервал
307	Ребус	315	Репетиція	324	«Римські діяння» (Gesta Romanorum)
307	Реверді	315	Репліка	324	Римування
307	Реверсія	315	Репортаж	325	Риндзівки
307	Революційний романтизм	315	Репортер	325	Рисорджименто
307	Ревю	316	Репрезентація	325	Ритм
307	Регіоналізм	316	Репрезентована перцепція	326	Ритми
308	Регіональне письменство	316	Реприз	326	Ритми
308	Реглет	316	Репринт	326	Ритмізація
308	Регулятивні принципи	316	Репрографія	326	Ритміка
308	Регуляція	316	Репродуктивний стиль	326	Ритмічна варіація
308	Редагування	316	Репродукція	326	Ритмічна група
308	Редактор	316	Реп'яшки	326	Ритмічна одиниця
308	Редакторське всезнання	316	Реституція	327	Ритмічна проза
308	Редакційна післямова	316	Ретардація	327	Ритмічна тенденція
308	Редакційна пошта	316	Ретериторіалізація	327	Ритмічний акцент
309	Редакційна стаття	317	Реторика	327	Ритмічний період
309	Редакційна тасмниця	317	Ретро	327	Ритмологія
309	Редакційний архів	317	Ретроенза	327	Ритмомелодика
309	Редакційний етап написання твору	317	Ретроспекція	327	Ритор
309	Редакційний оригінал	317	Ретушер	327	Риторика
309	Редакційний портфель	317	Ретушування	329	Риторична поезія
309	Редакційні знаки	317	Реферат	329	Риторична фігура
309	Редакція	317	Реферативний журнал	329	Риторичне заперечення
309	Редакція	317	Референт	329	Риторичне звертання
309	Редакція	317	Референтна група	329	Риторичне питання
309	Редерейкери	317	Референційна функція	329	Риторичний вигук
309	Редиф	317	Референційний код	329	Риторичний стиль
309	Редонділла	317	Референція	329	Риторичність літературної мови
309	Редукція	317	Рефлексія	330	Ритуал
310	Редундація	318	Рефлектор	330	Ритурнель
310	Редуплікація	318	«Рефлектор»	330	Рицарський роман
310	Режисер	318	Рефрен	331	Рівень домагань
310	Режисура	318	Рефренна рима	331	Рівень розуміння
310	Резистанс	318	Рецензент	331	Рівні порівняльного дослідження
311	Резолютивна розв'язка	318	Рецензія	331	Рівнозначність
311	Резолюція	318	Рецензування	331	Рівнонаголошений вірш
311	Резонер	318	Рецептивна естетика	331	Рівноскладовість у віршах
311	Резюме	319	Рецептивна критика	331	Рівноскладовість у віршах
312	Реідеологізація	319	Рецептивний	331	Рігведа («Книга гімнів»)
312	Реіфікація	319	Рецепція	332	Рід
312	Реймське євангеліє	320	Реципієнт	333	Ріджоналізм
312	Рейтинг	321	Рецит	333	«Рідна мова»
312	Реквієм	321	Рецитація	334	«Рідна стріха»
312	Реквізит	321	Речення	334	«Рідна школа»
313	Реклама	321	Речення тотожності	334	«Рідне слово»
313	Реконструкція	321	Речитатив	334	«Рідний край»
313	Рекрутські пісні	321	Речитативний вірш	334	«Рідний край»
313	Релятивізм	321	Рибальти	334	«Рідний зільник»
313	Релятивний	321	Ригоризм	334	Різногрупне римування

- | | | | | | |
|-----|--------------------------|-----|---------------------------|-----|---|
| 334 | Різномірні стопи | 340 | Розпорошення | 353 | Романтична драма |
| 335 | Різнонаголошена рима | 340 | Розрив | 354 | Романтична секстина |
| 335 | Різночитання | 340 | «Розстріляне відродження» | 354 | Роман-щоденник |
| 335 | Рік балад | 340 | Розсудок | 354 | Ровдель |
| 335 | Ріккен | 340 | Розташування матеріалу | 354 | Рондо |
| 335 | Ріса | 340 | Розтягнення | 355 | Ронсарова строфа |
| 335 | Рісаля | 341 | Розум | 355 | Ропалічний вірш |
| 335 | Ріспетто | 341 | Розуміння | 355 | Ротула |
| 335 | Ріст | 341 | Розфокусування | 355 | «Рошфорська школа» |
| 335 | Ріті | 341 | Розширення значення | 355 | Рубаї |
| 335 | Ріторнелла | 341 | Рок-музика | 356 | Рубрика |
| 335 | Робінзонада | 341 | Рококо | 356 | Рубрикація |
| 336 | Робітничі пісні | 342 | Рок-опера | 357 | Руїни |
| 336 | «Родинне коло» | 342 | Роль | 357 | Рукопис |
| 336 | Родинно-обрядова поезія | 342 | Рольова лірика | 357 | «Рукопис Войнич» |
| 336 | Родинно-побутова пісня | 342 | Роман | 357 | Рукописні пісенники |
| 336 | Рожденник | 342 | Роман | 357 | РУН-віра |
| 336 | Розбите покоління | 346 | Роман виховання | | (Рідна українська народна віра) |
| 336 | «Розвага» | 347 | Роман жахів | 357 | Рундель |
| 336 | Розважальна література | 347 | Роман із ключем | 357 | Руни |
| 336 | Розвиток | 347 | Роман із продовженням | 357 | Руни |
| 337 | Розвиток дії | 347 | Роман подорожей | 357 | «Русалка» |
| 337 | Розвідка | 347 | «Роман про Лиса» | 358 | «Русалка» |
| 337 | Розворот | 347 | Роман про митців | 358 | «Русалка Дністровая» |
| 337 | Розв'язка | 347 | «Роман про Троянду» | 358 | Русальні (тросецькі) пісні |
| 337 | Розгорнутий план | 348 | Роман у віршах | 359 | «Руслан» |
| 337 | Розгортання тези | 348 | Роман у листах | 360 | «Русская беседа» |
| 337 | Роздвоєння свідомості | 348 | Роман у новелах | 360 | «Русская историческая библиотека» (РИБ) |
| 337 | Розділ | 348 | Роман-епопея | 360 | «Русский инвалид» |
| 337 | Розділове судження | 348 | Романето | 360 | «Русское слово» |
| 337 | Розділовий силогізм | 348 | Романізація | 360 | Руссоїзм |
| 338 | Роздум | 348 | Романізована біографія | 360 | «Русь» |
| 338 | Розігрування | 348 | Романна біографія | 361 | «Руська бесіда» |
| 338 | «Розмежування мов» | 348 | Роман-репортаж | 361 | «Руська друкарня» |
| 338 | Розмір вірша | 348 | Роман-ріка | 361 | «Руська правда» |
| 339 | Розмовна мова | 349 | Романс | 361 | «Руська трійця» |
| 339 | Розмовно-побутовий стиль | 350 | Романсеро | 362 | «Руська хата» |
| 339 | Розповідач | 350 | Романсовий верс | 362 | «Руський співаник» |
| 339 | Розповідне речення | 350 | Романський стиль | 362 | «Рух» |
| 339 | Розповідний стиль | 353 | Романтизм | 362 | Рухома зйомка |
| 339 | Розповідь | 353 | Романтика | | |
| 340 | Розподіл | 353 | «Романтика вітаїзму» | | |

С

- | | | | | | |
|-----|---|-----|-------------------------|-----|--------------------------|
| 362 | Сага | 364 | Салон | 366 | Самонарація |
| 363 | Сад | 364 | Сальто | 366 | Самопізнання |
| 363 | Садж | 364 | Самвидав | 366 | Саморегуляція психічного |
| 363 | Садизм | 365 | Самість | 366 | Саморуйновані твори |
| 363 | Сайнет | 365 | Самобутність | 366 | Самосвідомий наратор |
| 363 | «Сакартвелос моамбе»
(«Вісник Грузії») | 365 | Самодіяльність | 366 | Самосвідомість |
| 364 | Сакінаме | 365 | Самозародження сюжетів | 367 | Самоспостереження |
| 364 | Сакральний | 366 | Самокритика | 367 | Самтожність |
| | | 366 | Самонаратований монолог | 367 | Санкція |

367	Сапфічна строфа	376	Семантичне визначення істини	385	Силабічне віршування
367	Сарабанда	376	Семантичне поле	386	Силабо-тонічне віршування
367	Сарказм	377	Семантичний асонанс	388	Силепс
367	Саругаку	377	Семасіологія	388	Силло
367	«Сатанинська школа»	377	«Семафор у майбутнє. Апарат панфутуристів»	388	Силогізм
368	Сатанізм	377	Семема	388	Силует
368	Сателіт	377	Семивірш	388	Сильва
368	Сатира	377	Семіметафора	388	Сильвета
369	Сатирик	377	Семіозис	388	Сильне місце, слабе місце
369	Сатирикон	378	Семіологія	388	Симбіоз
369	Сатирична казка	378	Семіотика	389	Символ
370	Сатирична комедія	379	Семіотичний квадрат	390	Символізм
370	Сатирична пісня	379	Семічний код	392	Символіка
370	Сатирівська комедія	379	Сенаклі	392	Символічне
370	Сатирна поема	379	Сенар	392	Символічний код
370	Сатодікум	379	Сенгаль	392	Симетрична верстка
370	Саторікум	379	Сенекс	392	Симетрія
370	Сатура	379	Сенс	393	Симілікаденція
370	Сатурнійський верс	380	Сенсація	393	Симплока
370	Свідомість	380	Сенсация	393	Симпозіон
371	Свідомо деструктивний сонет	380	Сенсибельний	393	Симптом
371	Свідчення	380	Сенсибілізація	393	Симультанність
371	«Сві-й-танок»	380	Сенситивність	393	Симулякр
371	«Світ»	380	Сенсорний	394	Симуляція
371	«Світ»	380	Сенсуалізм	394	Симфонія
371	«Світ»	381	Сентенція	395	Симфора
372	«Світ»	381	Сентименталізм	395	«Син України»
372	«Світільник неугасимий. Пам'яті Івана Липи»	382	Сентиментальна комедія	395	Синакар
372	Світлий шрифт	382	Сентиментальний	395	Синафія
372	Світова література	382	Септенар	395	Синграма
372	Світова скорбота	382	Септет	395	Сингулярність
373	Світові сюжети і образи	382	Септима	395	Синекдоха
373	Світогляд	382	Септуагінта	396	Синекіосис
373	«Свобода»	382	«Серапіонові побратими»	396	Синелефа
374	Свобода творчості	383	«Сердиті молоді люди»	396	Синергетика
374	«Святий Володимир»	383	Середина	396	Синереза
374	Священна пародія	383	Середній стиль	396	Синестезія
374	«Северная пчела»	383	Середньовіччя	396	Синеціоза
374	Сегідилья	383	Серена	396	Синкопа
374	Сегмент мовлення	383	Серенада	396	Синкретизм
374	Седока	383	Серійна драма	397	Синоніми
374	Сезон	384	Серійне мистецтво	397	Синоніміка
374	Сейм	384	Серія	397	Синонімічний повтор
374	Секвенція	384	Сермо	397	Синонімічний ряд
374	Секстет	384	Сермологія	397	Синонімія
375	Секстина	384	Сермоцинація	397	Синопис
375	Сектор випуску	384	Серпентина	398	Синсемантичні речення
375	Секуляризація	384	Сестет	398	Синтагма
375	«Село»	384	Сецесія	398	Синтагматика
375	«Село і місто» («СІМ»)	384	Сигнальний примірник	398	Синтагматичні співвідношення
375	Селянка	384	Сигнатура	398	Синтаксема
375	Семаа	384	Сигніфікація	398	Синтаксис
376	Семааналіз	384	Сигуса	398	Синтез
376	Семантика	384	Сидеронім	398	Синтетичне судження
376	Семантична група	384	Сиджо	398	Синхронізм
		385	Сила	398	Синхронна зйомка

398	Сирвента	405	Скоропис	417	Сонет з обрамленням
399	Сиргакпіха	405	Скрипт	417	Сонет з одним катреном
399	Система	405	Скриптор	417	Сонет зі зміщеним двовіршем
399	Система версифікації	405	Скрипторій	417	Сонет із кодою
399	Система жанрів	405	Славістика	417	Сонет на дві рими
399	Систематизація	406	Сленг	417	Сонет питань і відповідей
399	Системний метод	406	Слід	417	Сонет-акровірш
400	Системний підхід	407	Слізна комедія	417	Сонет-байка
400	Системно-аналітичний закон	407	«Слобжанщина»	418	Сонет-діалог
400	Систола	407	Слова автора	418	Сонетеса
400	Ситуація	407	Слова-паразити	418	Сонетино
400	Сициліана	407	Слова-речення	418	Сонетіі
400	Сицилійська школа	407	Словенська локанівська школа	418	«Сонетний замок»
400	Сі	407	Словесність	418	Сонетоїд
400	Сілезька школа поетів	407	Словник	418	«Сонечко»
400	Сім вільних мистецтв	407	Словник	419	«Сонцєвіт»
401	Сім чудес світу	408	Словникове гніздо	419	Соратка
401	Сімліотичний вірш	408	Слово	419	Сорит
401	Сірат	409	Слово	419	«41'»
401	«Січ»	409	«Слово»	419	Сороміцькі пісні
401	«Січ»	410	«Слово і зброя»	419	Сортес
401	Сказ	410	«Слово і час» («СіЧ»)	419	Сортилегія
401	Сказання	410	«Слово о погибелі Руської землі і по смерті князя Ярослава»	419	Сосоль
401	«Сказання про Бориса і Гліба»	411	«Слово о полку Ігоревім»	420	Сотадей
402	«Сказання про Дам Шана»	411	«Слово про Данила Заточеника»	420	Соті
402	«Сказання про Індійське царство»	411	Слововезі	420	Софізм
402	«Сказання про Мамаєве побоїще»	411	Словоподіл	420	Софісти
402	«Сказання про Соломона та Китовраса»	411	Слово-привид	420	Софіт
402	«Сказання Хоми, ізраїльського філософа, про дитинство Христа»	411	«Слово про Закон та Благодать»	420	Соц-арт
402	Скальд	412	Слов'янофілство	420	Соціалізація
402	«Скамандр»	412	Служебник	420	Соціальна критика
402	«Скандал у філософії»	412	Слухач	420	Соціальна психологія
402	Скандування	412	Сльока	421	Соціальне замовлення
403	Скарга	412	Смак	421	Соціальний портрет
403	Скена	412	«Смерть автора»	421	Соціальний текст
403	Скетч	413	«Смерть суб'єкта»	421	Соціальність
403	Склад	413	Смисл	421	Соціально-побутова казка
403	Склад художнього твору	413	Сміхова культура	422	Соціально-побутові пісні
403	Складена рима	414	Сміховинка	422	Соціально-побутовий роман
404	Складена розповідь	414	«Сміхомет»	422	Соціогенез
404	Складка	414	«Смолюскіп»	422	Соціолект
404	«Складка»	414	Сніжинки	422	Соціолінгвістика
404	Складна строфа	414	«Сніп. Український новорічник»	422	Соціологізм
404	Складне речення	414	Сновидіння	422	Соціологічне літературознавство
404	Складні вірші	414	Соборність	422	Соціологічний метод
404	Складні розміри	414	Совізджальська література	422	Соціологічний нарис
404	Складноскорочені слова	415	«Современник»	423	Соціологія літератури
404	Складова рима	415	Сократичний діалог	423	Соціологія преси
404	Складоподіл	415	Солдатська казка	423	«Соцреалізм»
404	Скоморохи	415	Солдатські пісні	424	Спадкоємність
404	Скон	415	Солецизм	424	Спадна дія
404	Скоромовка	415	Соліпсизм	424	Спадна стопа
		415	Соло	424	Спектаклографія
		415	Соната	424	Спектакль
		415	Сонет	424	Спектакль-читання

424	«Спектейтор» («The Spectator», тобто «Глядач»)	430	«Степовы квиткы»	441	Суб'єкт у літературі
424	Спенсерова строфа	430	Стереотип	442	Суб'єктивізм
424	Спенсерова школа	430	Стереотипне видання	442	«Суб'єктивна камера»
424	Специфікація	430	Стернівська композиція	442	Суб'єктивний наратив
425	Спеціальне видавництво	430	«Стефаніт та Іхнілат»	442	Суб'єктивність
425	Спеціальне редагування	431	Стик	442	Субкультура
425	Спеціальний випуск	431	Стилізація	442	Сублімат
425	Спеціальний кореспондент	431	Стилістика	442	Сублімація
425	Спеціальний редактор	432	Стилістична домінанта	442	«Суботній Ужгород»
425	Список	432	Стилістична конвенсія	442	Субретка
425	Співавторство	432	Стилістична норма	442	Субстанція
425	Співанка	432	Стилістична ремарка	442	Субституція
425	Співвідносний вірш	432	Стилістична фігура	443	Субстрат
425	Співмірність	433	Стилістичне забарвлення	443	Субтитр
425	Співність вірша	433	Стиль	443	Сугестія
425	Співомовки	435	Стиль доби	444	Сугіта
426	Спілка	435	Стильова (стилістична) норма	444	Судження
426	Спір	435	Стих	444	«Судилище любові»
426	Спіральне розгортання сюжету	435	Стихира	444	Сузір'я
426	Спіритуальний	435	Стихометрія	444	Сума
426	Спіритуальний	435	Стихомітія	444	Сумаріус
426	Спіритуальний	435	Стіннівка	444	Сумація
426	Спіритуальний	435	«Сто нових новел»	444	Суміжне римування
426	Спіч	435	Стоїцизм	444	Сумірність
426	Сплетіння	435	«Стоки»	444	Суміш
426	Сповідь	435	Стопа	444	Суна
427	Спогад	436	Сторінка-плакат	444	Суперекслібрис
427	Споглядання	436	Сторнелло	444	Суперечка
427	«Споминки про жите и діяльність Володимира Барвінського»	436	Страмботто	444	Суперечка про «давніх» і «нових»
427	Спондей	436	Страсті	445	Суперобкладинка
427	Спондеїчний гекзаметр	436	«Страхопуд»	445	Суперстрат
427	Способи порівняльного дослідження літератур	436	Страшила	445	Супліка
427	Спостереження	436	«Стріла»	445	Суплікація
428	Спогиканка	436	Стрілецькі пісні	445	Супрематизм
428	Сприймання,	437	Строфа	445	Сура
428	Спростування	438	Строфа вагантів	445	Суржик
428	«Срібне слово»	438	Строфа із жанровою тенденцією	445	Сурядність
428	Срібний вік	438	Строфа «Крука»	445	Суспенція
428	Стадіальність	438	Строфа національного характеру	445	Сустанація
428	Становлення	438	Строфи історичної вартості	445	Сутра
429	Станси	438	Строфіка	446	Суфізм
429	Старий Завіт	438	Строфічна форма	447	Суфлер
429	Стародрук	438	Строфоїд	447	Сухий стиль
429	Старообрядницька література	438	Структура	447	Суцільна верстка
430	«Старосветській бандуриста»	439	Структура літературного твору	447	Суцільний набір
430	Стасим	439	Структуралізм	447	Сучасна українська література
430	Статист	441	Структурний аналіз наративу	447	«Сучасність»
430	Стаття	441	«Струни. Антологія української поезії. Частина I—II. Берлін, 1922»	448	Сфера акції
430	Статус	441	Студійна репетиція	448	Сфрагіда
430	Статут	441	Студійне мовлення	448	Сфрагістика
430	Стационарний театр	441	Студійний запис	448	Схема
430	Стенографія	441	Студія	448	Схема римування
430	«Степ»	441	Ступеневий спосіб викладу	448	Схематичність літературного твору
430	«Степ»	441	Стягнення	448	Східці

448 Сходинки
449 Схоластика
449 Схолья
449 Сцена
449 Сценарій
449 Сценарний план
450 Сценічна дія

450 Сценічність
драматичного твору
450 Сценограма
450 Сценографія
450 Сципіонів гурток
450 Сцієнтизм
450 «Сьвіт»

450 Сюжет
452 Сюжетна лінія
452 Сюїта
452 Сюрмаріонетка
452 Сюрреалізм
454 «Сяйво»

Т

455 Таблоїд
455 Табу
455 Табулятура
455 Тавтограма
455 Тавтологічна рима
455 Тавтологія
456 Тавтофонія
456 Тагелід
456 «Тасмне сказання» («Монголін нууц товчоо»)
456 Тасмні мови
456 Тазисъ
456 Тазіє
456 Тазкіре
456 «Тайгейкі»
456 «Такеторі-моноґотарі»
456 Такт
456 Тактильний
456 Тактовик
457 Тактометрична теорія вірша
457 Тактометричний період
457 Талант
457 Талмуд
458 Танець
458 «Танк»
458 Танка
459 Танський катрен
459 Таньци
459 Тапейносис
459 Тарабарська мова
459 «Тарас на Парнасі»
459 Тарджибанд
460 Таркиббанд
460 Тартуська семіотична школа
460 «Татлер» («Балакун»)
460 Тахалус
460 «Тахір і Зохра»
460 Тахмис
460 Ташизм
460 Тваринний епос
461 Твердження
461 Тверді строфічні форми
461 «Твім-інтер»
461 Твір

461 Творча заявка
461 Творча індивідуальність
462 Творча історія
462 Творча лабораторія
письменника
462 Творча свобода
462 Творча уява
462 «Творчество»
463 Творчий задум
463 Творчий портрет
463 Творчість
463 Театр
463 Театр абсурду
463 Театр живого актора
463 Театр жорстокості
464 Театр маріонеток
464 Театр менестрелів
464 Театр поезії
464 Театралізація
464 Театральна теорія драматургії
464 Театральне мистецтво
465 Театральний вірш
465 Театральний огляд
465 Театральність
465 Театрика
465 Театрознавство
465 Театрон
465 Теджніс
465 Теза
465 Тезаурус
465 Тезис
465 Тейхоскопія
465 Текст
467 Текст-задоволення
467 Текстівка
467 Текст-насолада
467 Текстовий аналіз
467 Текстологія
469 Текстуальна продуктивність
469 Текстуальний
469 Текстуальні стратегії
469 Текстуальність
469 Текстура
469 Телеальманах

469 Телебачення
470 Телебесіда
470 Телевистава
470 Телевізійний монолог
470 Телевізійність матеріалу
470 Телевірш
470 Телегазета
470 Телеграфний стиль
470 Теледрама
470 Телеекранізація
470 Тележурнал
470 Тележурналістика
470 Телеінтерв'ю
470 Телеканал
470 Телекіно
470 Телекоментар
470 Телеконференція
470 Телеконцерт
470 Телекореспонденція
470 Теленарис
470 Теленовела
470 Теленовини
470 Телеобмін
471 Телеологія
471 Телеопера
471 Телеоперета
471 Телеоповідання
471 Телепередача
471 Телеп'єса
471 Телеповість
471 Телепрограма
471 Телерепортаж
471 Телерецензія
471 Телероман
471 Телесиллейон
471 Телесинестезія
471 Телеспектакль
471 Телестудія
471 Телесуфлер
471 Телетеатр
471 Телефейлетон
471 Телефільм
471 Телехроніка
471 Телецентр

471	Телецентризм	480	Технічний монтаж	489	Тост
472	«Тель Кель»	480	Технічний редактор	489	Тоталітарна література
472	Тема	481	Техномистецька група «А»	489	Тотем
473	Тематика	481	Течія	489	Точна рима
473	Тематична критика	481	Тимчасова комісія для розгляду давніх актів	490	Точний переклад
473	Тематична роль	481	Тип	490	Травесті
473	Тематична сторінка	482	Типаж	490	Травестія
473	Тематичний огляд	482	Типи дискурсів	490	Травестування
473	Тембр	482	Типізація	490	Травниці
473	Теменос	482	Типізоване видавництво	490	Трагедія
473	Темник	482	Типізоване видавництво	492	Трагедія помсти
473	Темп мовлення	482	Типологічний метод	492	Трагедія фатуму
474	Темперамент	483	Типологічні зв'язки	492	Трагізм
474	Темпоральність	483	Типологія	492	Трагік
474	Темпоритм	483	Типологія фабул	492	Трагікомедія
474	Тенденційність	483	Типометр	493	Трагіфарс
474	Тенденція	483	Тирада	493	Трагічна іронія
474	Тенцона	483	Тираж	493	Трагічне
474	Теогонія	484	Тиражування	494	Традиції і новаторство
474	Теонім	484	«Тисяча й одна ніч»	495	Традиційна сюжетна модель
475	Теорії у фольклористиці	484	Титри	495	Традиційні сюжети та образи
475	Теорія	484	Титул	495	«Традиція добропорядності»
475	Теорія безконфліктності	484	Титульний редактор	496	Традукція
475	Теорія драми	484	Титульний шрифт	496	Трактат
475	Теорія епічного театру	484	Ти-форма	496	Трактова репетиція
475	Теорія запозичень	484	«Тиха лірика»	496	«Трактор»
476	Теорія ігор	485	Тілесність	496	Трансверсальна негативність
476	Теорія літератури	485	Тіло	496	Трансгресія
477	Теорія літературних родів і жанрів	485	Тіло без органів	496	Трансдискурсивність
477	Теорія наслідування	486	«Тімаріон»	496	Транскрипція
477	«Теорія Погодина — Соболєвського»	486	Тінь	497	Транслітерація
477	Теорія поетичної мови	486	Тірегейська поезія	497	Трансфер
477	Теорія самозародження сюжетів	486	«Тірукурал» («Священні двовірші»)	497	Трансформація
478	Теорія трьох стилів	486	Тло	497	Трансценденталізм
478	Тератологічний zegар	486	Тлумачення	497	Трансцендентальне означуване
478	Тергдалеулі	486	Тлумачний словник	498	Графарет
478	«Терем»	486	Товариство	498	Третьюособовий наратив
478	Термін	486	«Товариш»	498	Треченто
478	Термінологічний словник	487	Тогата	498	Три єдності
479	Термінологія	487	Тожсамість	498	Три стилі
479	Тернарне римкування	487	Толгау	498	Трибрахий
479	«Тернистий шлях»	487	Тон	498	Триверс
479	«Тернопіль»	487	Тонада	498	Тривіальна література
479	Терцет	487	Тонадилья	498	Тризна
479	Терцина	487	Тональність	499	«Тризуб»
480	Терція	487	Тональність	499	Триколірний друк
480	Тетрасвангеліє	487	Тонічна система віршування	499	Триколон
480	Тетралогія	488	Тонмейстер	499	Трикстер
480	Тетраметр	489	Тонове кліше	499	Трилема
480	Тетраптих	489	Топіка	499	Трилер
480	Тетрасилабік	489	Топонім	499	Трилисник
480	Тетрастих	489	Топоніміка	500	Трилисник
480	Техне	489	Топос	500	Трилогія
480	Техніка мовлення	489	Тора	500	Тримакр
		489	Торжественник	500	Триметр
		489	Торнада	500	Тримірник

500	Тринадцятискладник	503	ТРОМ	504	Трюїзм
500	Трипільська культура	503	Троп	504	Трюк
501	Триподія	503	Троп	504	Тужіння
501	Триптих	503	Тропар	504	«Тунель через Шпрее»
502	Трискладовий розмір	504	Тропеїчний	505	Тупий рядок
502	Тригоніст	504	Трохей	505	Турне
502	Тріолет	504	Трубадур	505	«Туті-наме» («Книга папуги»)
502	Тріподофорікон	504	Трувер	505	Туюг
502	«Трістан і Ізольда»	504	Трудові пісні	505	Тьока
503	Трістія	504	Трупа		

У

505	«У пошуку театру»	510	Українська школа в австрійській літературі	515	Універбація
505	Увага	510	Українська школа в польській літературі	515	Універсалії
505	Ув'язнений сонет	511	Українська школа в російській літературі	515	Універсальне видавництво
506	Угруповання	511	Українське козацтво: Мала енциклопедія	515	Університет 41'
506	Ударник	511	«Українське слово»	515	«Університетські уми»
506	«УЖ» («Універсальний журнал»)	512	Український альманах	515	Унікальний екземпляр
506	«Ужинок рідного поля»	512	«Український засів»	515	Унікальність
506	Узагальнення	512	«Український інвалід»	515	Уніфікація
506	«Узвышша»	512	Український науковий збірник	515	Унціальне письмо
506	Узгоджений вірш	512	Український науковий інститут	515	Уособлення
506	Узус	512	«Український письменник»	515	Упанішади
506	Украдений об'єкт	513	«Український світ»	516	Упізнавання
507	«Украинець»	513	«Український скиталець»	516	Уподібнення
507	«Украинская жизнь»	513	«Український сміх»	516	Упорядкування
507	«Украинский альманах»	513	«Український стрілець»	516	Урбанізм
507	«Украинский вестник»	513	«Український сурмач»	516	Урегульований вірш
507	«Украинский журнал»	513	«Українці Австралії: Енциклопедичний довідник»	516	Усічена рима
508	«Украинский сборник»	513	УЛІПО	516	Усічена стопа
508	«Україна»	513	Ульгер	516	Усічення
508	Українізація	513	Ультраїзм	516	Ускоцькі пісні
509	Україніка	514	Умовисновок	516	Усмійка
509	Україністика	514	Умовне судження	517	Усна газета
509	Українознавство	514	Умовні мови	517	Усна мова
509	«Українська видавнича спілка»	514	Умовність	517	Усна народна творчість
509	Українська літературна енциклопедія	514	Умовчання	517	Устав
509	«“Українська муза”. Поетична антологія од початку до наших днів»	515	Унанімізм	517	Утішання
509	«Українська накладня»			517	Утішки
509	«Українська трибуна»			517	Утопія
510	«Українська хата»			518	«Утрення звезда»

Ф

519	Фабльо	520	Факсиміле	521	Фактографізм
519	Фабула	520	Факсимільне видання	521	Фактомонтаж
520	Фабулат	520	Факт	521	Фактор
520	Фабульний час	521	«Факт»	521	Фактура

- 521 Фалекіїв вірш
521 Фалічні пісні
521 Фальсифікація
521 Фальцювання
521 «Фальшиві друзі перекладача»
522 Фамільярність
522 Фантазм
522 Фантазма
522 Фантазія
522 Фантасмагорія
522 Фантастика
523 Фантастична казка
523 Фантезійська школа
524 Фард
524 Фарс
524 «Фархад і Ширін»
525 Фарханг
525 Фасти
525 Фастнахтшпіль
525 Фасцинація
525 Фаталізм
525 Фатразі
525 Фатум
525 Фаустіана
526 Фахр
526 Фацеція
527 Федерація об'єднань революційних письменників України (ФОРПУ)
527 Феєрія
527 Фейлетон
527 Фекшен
527 Фелібри
527 Феміністична критика
529 Фенографія
529 Феноменологія
529 Фено-текст
529 Фентезі
530 Ферекратів верс
530 Фермата
530 Фестський диск
530 Фесценніни
530 Фетишизм
530 Фіглік
530 Фіглі
531 Фігура танцю
531 Фігуральна інтерпретація
531 Фігурний вірш
531 Фізіогноміка
531 «Фізіолог»
531 Фізіологічний нарис
531 Фіктивна оповідь
532 Фікція
532 Філіація текстів
532 Філігранологія
532 Філігрань
532 Філід
532 Філіппіки
532 Філологічний метод
532 Філологія
533 «Філологічний збірник пам'яті К. Михальчука»
533 Філомати і філарети
533 Філоорієнталізм
533 «Філософія життя»
534 Філософія літератури
534 «Філософія серця»
534 Філософська лірика
535 Філософська поезія
535 Філософський роман
535 Філострати
535 Фільм
535 Фільмотека
535 Фінал
535 Фінська школа
536 «Фіоретті ді Сан-Франческо» («Квіточки Франциска Ассизького»)
536 «Фламенка»
536 «Фламінго»
536 Флексографія
536 Фліаки
536 Флоріальні ігри
536 Флорілеґій
536 Флюксус
537 Флюктунізм
537 Фокалізатор
537 Фокалізація
537 Фокалізований
537 Фокальний персонаж
537 Фокус нарації
537 Фоліант
537 Фольклор
539 Фольклоризм
539 Фольклористика
539 «Фольклористичні зошити»
540 Фольклористична школа
540 Фольклорне віршування
540 Фольклорний театр
541 Фон
541 Фонема
541 Фонетика
541 Фоніка
542 Фоновий запис
542 Фонограмархів
542 Фонологія
542 Фономієзис
542 Фонопоеія
542 Фоностилістика
542 Фонотека
542 Форґешіхте
542 Форзац
542 Форма і зміст
543 Форма побутування письменства
543 Формалізм
543 Формалізований
543 Формальна седиментація
543 Формальна школа
543 Формальний метод
544 Формально-соціологічний метод
544 Формат книги
544 Формозміст
544 Формула
545 «Формульна» література
545 Формульність
545 «Фосфористи»
545 Фотогазета
545 Фотографізм
545 Фотожурналістика
545 Фотокопія
545 Фотокореспондент
545 Фотомистецтво
545 Фотомонтаж
545 Фотореалізм
545 Фототипія
545 Фрагмент
546 Фрагментаризм
546 Фраза
546 Фразеологізм
546 Фразеологія
546 Фразеонім
546 Фразовик
546 Фрактура
546 Франкфуртська школа
547 Францисканізм
547 Французька академія
547 Французька балада
547 Фрашка
547 Фрейм
548 Френологія
548 Френонім
548 Фреска
548 Фривольні сцени
548 Фройдизм
548 Фронтир
548 Фронтиспіс
548 Фроттола
548 Фрустрація
548 Фу
548 Фунеральна література
548 Функції комунікації
548 Функціоналізм
549 Функціональна наративістика
549 Функція дійових осіб
549 Функція літературного твору
550 Функція мовлення
550 Фурка

550 «Фуркало»
550 Фурор

550 Футуризм
552 Футурологія

552 Ф'юджитивісти
552 Ф'яба

Х

552 Хаджв
552 Хазиф
553 Хайку
553 Хамаса
553 Хамса
553 Хаологія
554 Хаос
554 Хаосмос
554 Характер
555 Характер
555 Характеризація
555 Характеристика
555 Характерологія
555 Харизма
556 «Харіванша»,
556 Харієнтизм
556 Харієтерія
556 Харківська школа романтиків
556 «Харонів гурток»
556 «Харьковский Демокрит»
556 «Хата»
557 «Хвиля за хвилею»
557 «Хвостатий» сонет
557 Хейнал
557 Хеті
557 Хибна підстава
557 Хіазм
557 Хіатус
557 Хіджа
557 Хіть
557 Хлеоназм
557 «Хлібороб»

558 Ходіння
558 «Ходіння Богородиці по муках»
558 Хокку
558 Холяямб
558 Холодний стиль
558 Холостий віршовий рядок
558 Хор
559 Хора
559 Хорал
559 Хоревт
559 Хорег
559 Хорей
561 Хореографія
561 Хори
561 Хоріямб
561 Хорова лірика
561 Хорове мистецтво
561 Хоровод
561 Хорошівське євангеліє
561 «Хотинська звияга:
Тисячолітнє місто в народній
творчості, художній літературі
та мистецтві»
561 Хрестоматія
562 Хрестоматія з української
літератури в Канаді. 1897—2000
562 Християнсько-німецьке
застільне товариство
562 Христоцентризм
562 Хрия
562 Хроніка
563 «Хроніка»

563 Хронікат
563 Хронікер
563 Хроніст
563 Хронограма
563 Хронограф
563 Хронографія
563 Хронологічне переставлення
563 Хронологія
564 Хронос кенос
564 Хронос протос
564 Хронотоп
564 Жуабень
564 Хугляри
564 Художнє мислення
565 Художнє радіомовлення
565 Художнє читання
565 Художник-декоратор
565 Художні засоби
565 Художній простір
565 Художній стиль
565 Художній час
566 Художність
566 Художньо-белетристичний стиль
566 Художньо-документальні твори
566 Художня біографія
566 Художня дійсність
566 Художня література
566 Художня правда
567 Художня творчість
567 Хуторянство
567 «Хюрлукга та Хемра»
567 Хюбрис

Ц

567 Цвинтарна поезія
568 Цезура
568 Цезурований силабік
568 Цензура
569 Центон
569 Центр
569 «Центр»
569 «Центрифуга»
569 Церемоніальний
стиль
569 Цех
569 «Цех поетів»
570 Цзацзюй

570 Цзінцзюй
570 «Цзінзь гу ци гуань»
(«Дивовижні історії
сьогодення та минушини»)
570 «Цзінзь пін, мей»
570 Ци
570 Цикл
571 Циклізація
571 Циклічний епос
571 Цинічний розум
571 Циркуляр
571 Цитата
571 Цитатна мова

571 Цитатна назва
571 Цитатне мислення
571 Цитований дискурс
572 Цитований монолог
572 Цицери
572 Цілісність літературного твору
572 Цільове число
572 Ціннісна орієнтація
572 Цінність
572 Цуг

Ч

- | | | |
|------------------------------|--|--|
| 572 Чабарашка | 575 «Червона просвіта» | 577 Читання |
| 572 «Чайка» | 575 «Червоная Русь» | 578 Читацька конференція |
| 573 Чайнворд | 575 «Червоний вінок» | 578 Читач |
| 573 Чакона | 575 «Червоний шлях» | 578 Читець |
| 573 Чампу | 575 Чернетка | 578 «Чілам-Балам»
(«Віщун Ягуар») |
| 573 Чарбайта | 575 «Чернігівські Атени» | 578 Чоловіча рима |
| 573 Чарівна казка | 575 «Черниговский листок» | 578 Чорбайт |
| 573 Чартак | 576 Четьї мінеї | 578 Чорна естетика |
| 573 Чартистська література | 576 Чиказька школа
неоарістотеліанців | 578 Чорний гумор |
| 573 Час | 576 Чинквеченто | 578 Чорновий відбиток |
| 574 Час історії | 576 «Чиста поезія» | 578 Чотиривірш |
| 574 Час розповіді | 576 «Чисте звучання» | 578 Чотирискладові розміри |
| 574 Часокількість | 576 «Чисте мистецтво» | 579 Чотирнадцятискладник |
| 574 Часопис | 576 «Чистий концерт» | 579 Чуаньци («Оповідь про
дивовижне») |
| 574 Частівка | 576 Чистомовка | 579 Чудо |
| 574 Частка паперового аркуша | 576 «Чистому серцем: Пам'яті
Василя Доманицького.
Біографія, спомини, похорон» | 579 Чуже слово |
| 574 Частота | 577 Читабельність | 579 Чукикалка |
| 574 Частотний словник | 577 «Читальня» | 579 Чумацькі пісні |
| 574 Чахрухаулі | 577 Читанка | 580 Чутки |
| 574 Чгангик | | |
| 574 Чгаявад | | |
| 575 «Червона калина» | | |

Ш

- | | | |
|--|---------------------------------------|---|
| 580 Шаблон | 585 Шестисилабик | 590 Шошу |
| 580 Шаїр | 585 Шестоднев | 590 Шпальта |
| 580 Шаїр | 585 Шизоаналіз | 590 Шпанунг |
| 580 Шаїрі | 586 Шизофренічна мова | 590 Шпація |
| 580 Шалені романтики | 586 Широкий шрифт | 590 Шпигачка |
| 581 «Шан фу» | 586 Шифр | 590 Шпігель |
| 581 Шансоньс | 586 Ши | 590 Шпільман |
| 581 Шапіто | 586 «Ши цзі»
(«Історичні нотатки») | 590 Шпрух |
| 581 Шапка | 586 «Шицзін» | 590 Шрифт |
| 581 Шарада | 587 Шістдесятники | 590 Штабрайм |
| 581 Шаракан | 587 Шкільна драма | 591 Штамп |
| 581 Шарж | 588 Шкіц | 591 «Штрихова стилістика» |
| 581 «Шасенем і Гаріб»
(«Книга про царів») | 588 Школа | 591 Штрихове кліше |
| 581 «Шахнаме» | 588 «Школа» | 591 Штриховий шрифт |
| 582 Шахопоезія | 588 Школа критиків Баффало | 591 Штука |
| 582 Шахрайський роман | 588 Школа Машо | 591 Штукар |
| 582 Шахрашуб | 589 Школа Спенсера | 591 «Штурм» |
| 582 Швабські романтики | 589 «Школьна часопись» | 591 Штучна класифікація |
| 583 Шванк | 589 Шлока | 591 Штюрмери |
| 583 Шевченків вірш | 589 Шлягер | 591 «Шуцзін» («Книга історичних
переказів») |
| 583 «Шевченко і його Україна» | 589 «Шлях» | 592 «Шукасапататі» («Сімдесят
оповідань папуги») |
| 583 Шевченківська премія | 589 «Шляхи мистецтва» | 592 Шум |
| 584 Шевченкознавство | 589 Шмуцтитул | 592 Шумка |
| 585 Шедевр | 589 Шопка | 592 Шьон |
| 585 Шекспірівський сонет | 589 «Шотландські чосеріанці» | |
| 585 Шестивірш | 589 Шоу | |

Щ

- | | | | | | |
|-----|---------------|-----|----------------|-----|------------|
| 592 | Щедрівки | 592 | Щоденна газета | 593 | Щомісячник |
| 592 | Щільний шрифт | 592 | Щоденник | | |

Ю

- | | | | | | |
|-----|--|-----|------------------------|-----|---------------------------|
| 593 | Юаньська драма | 594 | Юген | 594 | Юнацькі пісні |
| 593 | Ювеналії | 594 | Юефу | 595 | Юний кореспондент (юнкор) |
| 593 | Ювілей | 594 | Юецзюй | 595 | «Юніверс» |
| 593 | «Ювілей 30-літньої діяльності
Михайла Павлика
(1874—1904)» | 594 | «Южно-русский сборник» | 595 | Юстирівка |
| | | 594 | «Юзуф та Зулейха» | | |
| | | 594 | «Юлдуз» («Зоря») | | |

Я

- | | | | | | |
|-----|--------------------|-----|--------------------|-----|--------------------|
| 595 | Я | 596 | «Ямато-моноготарі» | 599 | Ярмо |
| 596 | Ява | 596 | Ямб | 599 | Ясність визначення |
| 596 | Явний наратор | 598 | Ямби | 599 | «Ятрань» |
| 596 | «Язичіс» | 598 | Японський вірш | 599 | Я-форма |
| 596 | Якісне віршування | 599 | Ярлик | | |
| | | | | | |
| 599 | Commedia dell'arte | 599 | «Кіно-коло» | 599 | Kyrie eleison |

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Серія «Енциклопедія ерудита»
Засновано у 2001 році

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ

У двох томах

ТОМ 2

Автор-укладач
КОВАЛІВ Юрій Іванович

Спільний проект із видавництвом «Академвидав»

Редактори А. В. Мещеряк, А. А. Даниленко
Технічний редактор Т. І. Семченко
Коректори В. П. Мусійченко, Н. Б. Смичок
Комп'ютерна верстка С. М. Байдюка

Підписано до друку
з оригінал-макета 04.04.2007.

Формат 84x108 1/16.

Папір офс. № 1. Гарнітура Journal.

Друк офсетний.

Ум.-друк. арк. 65,52. Ум.-фарбовідб. 65,52.

Обл.-вид. арк. 96,6. Зам. 7-278.

Видавничий центр «Академія»
04119, м. Київ-119, а/с 37.

Тел./факс: (044) 483-19-24; 456-84-63.

E-mail: academia-rc@svitonline.com

Свідоцтво: серія ДК № 555 від 03.08.2001 р.

ВАТ «Поліграфкнига»
03057, м. Київ, вул. Довженка, 3.

Л64

Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 624 с. (Енциклопедія ерудита)

ISBN 978-966-580-232-7

ISBN 978-966-580-234-1 (Т.2)

У «Літературознавчій енциклопедії» розкрито понятійний апарат, що охоплює необхідну для розуміння і фахового аналізу художніх, аналітичних текстів літературознавчу проблематику, а також дотичні до неї аспекти філософії, психології, мовознавства, фольклористики, журналістики та інших наук. Синтезована в ній інформація сприяє осмисленню сутності літературного життя, досвіду вітчизняного і світового письменства, тенденцій творчого процесу, поетики, елементів конструкції художніх творів, їх рецепції, аналізу та інтерпретації тощо.

Прислужитесь письменникам, літературознавцям, фольклористам, лінгвістам, журналістам, викладачам вищих і середніх загальноосвітніх навчальних закладів, студентам, учням, усім, хто цікавиться літературознавчою проблематикою.

Том 2 містить 3383 статті.

ББК 83.я2

ISBN 978-966-580-234-1



9 789665 802341 >