

Державний вищий навчальний заклад
„Запорізький національний університет”
Міністерства освіти і науки України

Горбач Н.В., Костецька Л.О., Кравченко В.О., Кушнерюк Ю.Р.,
Ніколаєнко В.М., Проценко О.А., Січкарь О.М., Хом'як Т.В.

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА
НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК
до державного екзамену

Затверджено
вченою радою ЗНУ
Протокол № від

Запоріжжя

2010

УДК: 821.161.2 (076)

ББК: Ш5 (4Укр) я 73

Українська література: навчально-методичний посібник до державного екзамену / Укладачі: Горбач Н.В., Костецька Л.О., Кравченко В.О., Кушнерюк Ю.Р., Ніколаєнко В.М., Проценко О.А., Січкач О.М., Хом'як Т.В. – Запоріжжя: ЗНУ, 2010. – 120 с.

У посібнику подано питання, винесені на державний екзамен, перелік художніх текстів для обов'язкового прочитання, рекомендована література для підготовки, вимоги до відповідей студентів, критерії оцінювання, зразки відповідей на деякі екзаменаційні питання, короткий термінологічний словник.

Посібник призначений для студентів філологічного факультету спеціальності „Українська мова та література”.

Рецензент: доктор філологічних наук, професор Шевченко В.Ф.

Відповідальний за випуск: кандидат філологічних наук, доцент Хом'як Т.В.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ І ВИМОГИ ДО ВІДПОВІДЕЙ НА ДЕРЖАВНОМУ ЕКЗАМЕНІ

Навчально-методичний посібник призначений для підготовки до державного екзамену з української літератури на філологічному факультеті (рівень бакалаврату). Екзамен проводиться в усній формі.

Зміст екзаменаційних питань визначається професійними завданнями підготовки сучасного філолога.

Мета державного екзамену: перевірити знання біографічних відомостей письменників, творчість яких вивчається, загальну характеристику доробку, зміст художніх творів з української літератури (IX–XVIII, XIX, XX століть) та знання поезії напам'ять.

Дисципліни, що виносяться на екзамен: давня українська література, історія української літератури XIX століття (перші десятиріччя, 40–60-ті роки, 70–90-ті роки), історія української літератури кінця XIX–початку XX століття, історія української літератури XX століття (перша половина, друга половина).

Вимоги до відповіді студента. У відповіді випускник повинен оперувати дефініціями жанру, аналізувати художні твори під заданим кутом зору, зокрема: визначати проблематику, конфлікт твору, здійснювати пообразний аналіз, визначати складові елементи сюжету, засоби характеротворення образів та інше, здійснювати порівняльний аналіз кількох творів.

Аналізуючи поетичні твори, необхідно визначати ідейно-тематичну основу художнього полотна, особливості його архітекτονіки, зображально-виражальні засоби.

Відповідь слід обов'язково підкріплювати переказом думок літературознавців із посиланням на джерела, прикладами з художніх текстів, цитуванням.

Студент повинен також знати імена дослідників української літератури, основні літературознавчі розвідки, присвячені творчості письменників певного періоду.

Випускник має орієнтуватися в поняттях **літературний процес, традиції та новаторство, творчий метод, напрям, течія**; визначати особливості використання тропів та синтаксичних фігур у художніх творах різних родів.

У відповіді на державному екзамені необхідно продемонструвати вміння аналізувати художні твори відповідно до вимог найновіших теоретико-практичних надбань сучасного літературознавства. Студент має продемонструвати власну думку про наукову, художню, історичну та естетичну цінність твору, не боячись полемізувати з думкою дослідників.

ПЕРЕЛІК ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ ДЛЯ ОBOB'ЯЗКОВОГО ПРОЧИТАННЯ

Давня українська література

1. „Повість минулих літ”, „Київський літопис”, „Галицько-Волинський літопис”, „Літопис Самовидця”, „Літопис гадяцького полковника Григорія Граб'янки”, **Величко С.** „Літопис”.
2. **Мономах Володимир** „Повчання”; **Іларіон Київський** „Слово про Закон і Благодать”.
3. „Слово о полку Ігоревім”.
4. „Повідання про святих князів Бориса і Гліба”, „Житіє і ходіння Данила, ігумена із Руської землі”, „Києво-Печерський патерик”.
5. „Ходіння Богородиці по муках”.
6. **Прокопович Ф.** „Володимир”; „Милость Божія”; **Довгалевський М.** „Комическое дійствие”; **Кониський Г.** „Воскресеніє мертвих”; „Слово о збуренії пекла”.
7. Інтермедії на три персони: баба, дід і чорт”, інтермедії до драми Митрофана Довгалевського „Комическое дійствие”, інтермедії до драми Митрофана Довгалевського „Властотворний образ”; інтерлюдії до драми Георгія Кониського „Воскресеніє мертвих”; **Гаватович Я.** Інтермедії.
8. Бурлескна поезія, сатирично-гумористичні вірші та віршові оповідання.
9. **Некрашевич І., Баранович Л., Величковський І., Попович-Гученський П., Братковський Д., Зіновійв К.** Вірші.
10. **Григорович-Барський В.** „Странствованія”.
11. **Сковорода Г.** „Сад божественных песней”, „Басни Харьковскія”, „Алфавит, или Букварь мира”, „Благодарный Еродій”, „Убогий „Жайворонок”.

Історія української літератури ХІХ століття (перші десятиріччя, 40–60-ті рр.)

1. **Котляревський І.** „Енеїда”, „Наталка Полтавка”, „Москаль-чарівник”.
2. **Гулак-Артемівський П.** „Пан та Собака”, „Дві пташки в клітці”, „Батько та син”, „Солопій та Хівря”.
3. **Квітка-Основ'яненко Г.** „Сердешна Оксана”, „Щира любов”, „Маруся”, „Козир-дівка”.
4. **Гребінка Є.** „Ведмежий суд”, „Будяк да Коноплиночка”.
5. **Глібов Л.** „Вовк та Ягня”, „Щука”, „Мірошник”, „Ведмідь-пасічник”, „Громада”, „Собака й Кінь”, „Охрімова свита”, „Мишача рада”, „Пан на всю губу”, „Вовк та Мишеня”, „Лев на облаві”, „Орачі й Муха”, „Синиця”, „Лисиця-жалібниця”, „Цуцик”, „Зозуля й Горлиця”, „Шелестуни”, „Мальований стовп”, „Солом'яний дід”, „Жук і Бджола”, „Лебідь, Щука і Рак”.
6. **Шевченко Т.** „Гайдамаки”, „Причинна”, „Тополя”, „Утоплена”, „Г.З.”, „Тризна”, „Мені тринадцятий минало...”, „Л.”, „Ликері”, „Катерина”, „Кавказ”, „І мертвим, і живим...”, „Холодний яр”, „Заповіт”, „Великий

льох”, „Неофіти”, „Марія”, „Сонце заходить, гори чорніють”, „Сон”, „Титарівна”, „Мар’яна-черниця”, „Княжна”, „Три літа”, „Давидові псалми”, „В казематі”, „Варнак”, „А.О.Козачковському”, „Царі”, „Наймичка”, „Юродивий”, „Доля”, „Муза”, „Слава”, „Я не нездужаю нівроку”, „Осія. Глава XIV”, „Во Іудеї, во дні они”, „І Архімед, і Галілей”, „Ісая. Глава 35”, „Така, як ти колись лілея”, „Якби з ким сісти, хліба з’їсти”, „Не нарікаю я на бога”.

7. **Куліш П.** „Чорна рада”.
8. **Марко Вовчок** „Народні оповідання”, „Інститутка”.
9. **Костомаров М.** „Кремуций Корд”, „Сава Чалий”, „Переяславська ніч”.

Історія української літератури ХІХ століття (70–90-ті рр.)

1. **Нечуй-Левицький І.** Оповідання про бабу Параску і бабу Палажку, „Кайдашева сім’я”, „Старосвітські батюшки і матушки”, „Хмари”.
2. **Панас Мирний** „Повія”, „Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, „Лихо давнє й сьогочаснє”, „Лихі люди”.
3. **Грінченко Б.** „Дзвоник”, „Сама, зовсім сама”, „Екзамен”, „Непокірний”, „Грицько”, „Олеся”, „Серед темної ночі”, „Під тихими вербами”.
4. **Олена Пчілка** „Товаришки”, „Соловійовий спів”, „Збентежена вечеря”, „Сосонка”.
5. **Щоголев Я.** Зб. „Ворскло”, зб. „Слобожанщина”.
6. **Грабовський П.** „До парнасців”, „Я не співець чудовної природи”, „До сіячів”, „Співець”, „Робітникові”, „Швачка”, „Трудівниця”, „Сироти”, „Веснянка”, „Дайте!”, „Омана”, „До Н.К.С.”, „До матері”, „До України”, „Народові українському”.
7. **Марко Кропивницький** „Дай серцю волю, заведе в неволю”, „Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, „Глитай, або ж Павук”, „Дві сім’ї”, „По ревізії”.
8. **Карпенко-Карий І.** „Наймичка”, „Безталанна”, „Сто тисяч”, „Хазяїн”, „Мартин Боруля”.
9. **Франко І.** Зб. „З вершин і низин”, зб. „Зів’яле листя”, зб. „Мій Ізмарагд”, „Ліси і пасовиська”, „Навернений грішник”, „Моя стріча з Олексою”, „Добрий заробок”, „Свинська конституція”, „Малий Мирон”, „Оловець”, „Отець гуморист”, „Грицева шкільна наука”, „Schönschreiben”, „Перехресні стежки”.

Історія української літератури кінця ХІХ–початку ХХ століття

1. **Коцюбинський М.** „Ялинка”, „Харитя”, „Маленький грішник”, „Лялечка”, „Цвіт яблуні”, „Сміх”, „Він іде!”, „Невідомий”, „В дорозі”, „Intermezzo”, „Подарунок на іменини”, „Сон”, „Хвала життю!”, „На острові”, „Fata morgana”, „Тіні забутих предків”.
2. **Леся Українка** „Одержима”, „Осіння казка”, „В катакомбах”, „Бояриня”, „Лісова пісня”, „Камінний господар”, „Оргія”.
3. **Кобилянська О.** „Природа”, „Час”, „Некультурна”, „Битва”, „Банк рустикальний”, „Мужик”, „Лист засудженого вояка до своєї жінки”,

- „Юда”, „Назустріч долі”, „Зійшов з розуму”, „Вовчиха”, „Людина”, „Земля”, „В неділю рано зілля копала”.
4. **Стефаник В.** „Синя книжечка”, „Катруся”, „Виводили з села”, „Стратився”, „Новина”, „Сама-саміська”, „Камінний хрест”, „Кленові листки”, „Діточа пригода”, „Марія”, „Сини”, „Вона – земля”, „Дурні баби”, „Мати”, „Гріх”.
 5. **Лесь Мартович** „Мужицька смерть”, „За межу”, „Лумера”, „Ось поси моє!”, „Стрибожий дарунок”, „Хитрий Панько”, „Іван Рило”, „Винайдений рукопис про руський край”, „Забобон”.
 6. **Тесленко А.** „За паспортом”, „Хуторяночка”, „Школяр”, „Любов до ближнього”, „У схимника”, „Поганяй до ями”, „Немає матусі”, „Свій брат”, „Страчене життя”.
 7. **Васильченко С.** „Мужицька арифметика”, „На чужину”, „Над Россю”, „Вечеря”, „Дощ”, „Талант”, „На хуторі”, „Чайка” („Мати”), „Басурмен”, „Свекор”, „Осінній ескіз”, „Приблуда”.
 8. **Вороний М.** Цикли „Співи старого міста”, „Елегії”, „Ad astra”, „Сонячні хвилини”, „За брамою раю”, „З хвиль боротьби”, „De mortuis”, „Євшан-зілля”.
 9. **Олесь О.** Зб. „З журбою радість обнялась”, „Будь мечем моїм!..”, „Чужиною”, „Княжа Україна”, „Перезва”, „Поезії. Кн. X”, „Кому повім печаль мою”, „Цвіте трояндами...”, III книга поезій, V книга поезій.
 10. **Винниченко В.** „Біля машини”, „На пристані”, „Уміркований” та „щирий”, „Раб краси”, „Малорос-європеєць”, „Голод”, „Зіна”, „Студент”, „Федько-халамидник”, „Кумедія з Костем”, „Талісман”, „Сонячна машина”.

Історія української літератури I половини ХХ століття

1. **Тичина П.** Зб. „Сонячні кларнети”; „Сковорода”.
2. **Сосюра В.** „Червона зима”, „Мазепа”, „Розстріляне безсмертя”, „Дніпрельстан”; інтимна лірика.
3. **Підмогильний В.** „Місто”, „Невеличка драма”.
4. **Рильський М.** Зб. „На білих островах”, „Синя далечінь”.
5. **Зеров М.** Зб. „Камена”; **Драй-Хмара М.** Зб. „Проростень”; **Клен Ю.** Зб. „Каравели”; поеми „Прокляті роки, „Попіл імперій”; **Филипович П.** Зб. „Земля і вітер”.
6. **Хвильовий М.** „Я (Романтика)”, „Мати”, „Кіт у чоботях”, „Редактор Карк”, „Вальдшнепи”, „Санаторійна зона”, „Повість про Івана Івановича”.
7. **Куліш М.** „97”, „Мина Мазайло”, „Патетична соната”, „Маклена Граса”, „Народний Малахій”, „Отак загинув Гуска”.
8. **Остап Вишня** „Мисливські усмішки”.
9. **Яновський Ю.** „Вершники”, „Чотири шаблі”.
10. **Кочерга І.** „Ярослав Мудрий”, „Алмазне жорно”, „Свіччине весілля”.
11. **Маланюк Є.** Зб. „Стилет і стилос”, „Вибрані поезії”, „Серпень”.
12. **Плужник Є.** Кн. „Дні”, „Рання осінь”.

13. **Бажан М.** „Розмова сердець”, „Гофманова ніч”, Будівлі”, „Сліпці”, „Данило Галицький”, „Політ крізь бурю”.

Історія української літератури II половини ХХ століття

1. **Довженко О.** „Україна в огні”, „Повість полум'яних літ”, „Зачарована Десна”, „Щоденник”.
2. **Улас Самчук** „Марія”.
3. **Багряний І.** „Тигролови”, „Сад Гетсиманський”.
4. **Гончар О.** „Тронка”, „Собор”, „Людина і зброя”, „Циклон”, „Модри Камень”, „Весна за Моравою”, „Ілонка”, „Гори співають”.
5. **Стельмах М.** „Дума про тебе”, „Чотири броди”.
6. **Малишко А.** Зб. „Серце матері”, „Дорога під яворами”, „Полудень віку”.
7. **Павличко Д.** Зб. „Таємниця твого обличчя”, „Сонети подільської осені”.
8. **Ліна Костенко** „Маруся Чурай”, „Сніг у Флоренції”, „Скіфська Одісея”, „Берестечко”, „Дума про братів неазовських”, „Пастораль ХХ сторіччя”, „Життя іде і все без коректур...”, „Світлий сонет”, „Вже почалось, мабуть, майбутнє”, „Тут обелісків ціла рота” та ін.
9. **Симоненко В.** Зб. „Земне тяжіння”, „Тиша і грім”, „Лебеді материнства”.
10. **Вінграновський М.** Зб. „Цю жінку я люблю”; „Северин Наливайко”.
11. **Драч І.** Зб. „Соняшник”, „Храм сонця”; „Дума про Вчителя”, „Соловейко-Сольвейг”, „Смерть Шевченка”, „Чорнобильська мадонна”.
12. **Олійник Б.** Зб. „Вибір”; „Урок”, „Сім”.
13. **Стус В.** Зб. „Палімпсести”.
14. **Загребельний П.** „Диво”, „Первоміст”, „Смерть у Києві”, „Роксолана”, „Я, Богдан”, „Тисячолітній Миколай”.
15. **Мушкетик Ю.** „Яса” або „На брата брат”.
16. **Тютюнник Гр.** „Облога”, „Климко”, „Вогник далеко в степу”, „Зав'язь”, „Три зозулі з поклоном”.

ПИТАННЯ, ВИНЕСЕНІ НА ЕКЗАМЕН

1. Жанрова специфіка перекладної й оригінальної давньоруської літератури.
2. Ідейно-художній зміст „Повісті минулих літ”.
3. Зміст і композиція „Повчання” Володимира Мономаха.
4. „Слово о полку Ігоревім”: ідейно-художній аналіз.
5. Збірка „Млеко” І.Величковського як зразок поезики курйозного віршування.
6. Образ Богдана Хмельницького в козацьких літописах.
7. Новаторство трагедокомедії „Володимир” Ф.Прокоповича.
8. Філософські мотиви поезії Г.Сковороди.
9. „Енеїда” І.Котляревського як бурлескно-травестійний твір.
10. І.Котляревський – драматург.
11. П.Гулак-Артемівський – байкар.
12. Сентиментальні твори Г.Квітки-Основ’яненка. Аналіз повісті „Маруся”.
13. Є.Гребінка – байкар.
14. Л.Глібов – байкар.
15. Т.Шевченко – поет-романтик.
16. Гротесковий характер поеми-містерії „Великий льох” Т.Шевченка.
17. Послання Т.Шевченка „І мертвим, і живим...”: специфіка жанру, проблематика, поезика.
18. Поема Т.Шевченка „Гайдамаки”. Романтичні та реалістичні параметри в ній.
19. Біблійні та античні сюжети й образи у творах Т.Шевченка.
20. Інтимна лірика Т.Шевченка.
21. „Чорна рада” П.Куліша. Проблематика. Система образів.
22. „Народні оповідання” Марка Вовчка. Повість „Інститутка”. Специфіка оповіді. Образи. Поетика.
23. Політична драма-памфлет М.Костомарова „Кремуций Корд”. Проблематика твору.
24. І.Нечуй-Левицький як гуморист. Засоби гумористичного та комічного в його оповіданнях і повісті „Кайдашева сім’я”.
25. Твори І.Нечуя-Левицького з життя інтелігенції („Хмари”). Національна ідея у творчості письменника.
26. Жанр соціально-психологічного роману й повісті у творчості Панаса Мирного. Композиція, поезика роману „Повія”.
27. І.Карпенко-Карий – драматург. Сучасне прочитання його творів. Аналіз одного з них.
28. Традиції і новаторство у драмі І.Карпенка-Карого „Наймичка”.
29. Психологізм як один із засобів характеротворення образів у драмі І.Карпенка-Карого „Безталанна”.
30. Мала проза І.Франка. Оповідання про школу та дітей. Система образів.
31. Мотиви лірики та своєрідність поезії І.Франка (на матеріалі збірок „З вершин і низин”, „Зів’яле листя”, „Мій Ізмарагд”).
32. „Перехресні стежки” І.Франка. Жанр. Проблематика. Засоби характеротворення образу Євгенія Рафаловича.

33. М.Кропивницький – драматург. Аналіз одного з творів.
34. Б.Грінченко – прозаїк. Аналіз діалогії „Серед темної ночі”, „Під тихими вербами”.
35. Загальна характеристика творчості Я.Щоголева.
36. Мотиви лірики П.Грабовського. Аналіз однієї з поезій.
37. Функції пейзажу в оповіданнях Олени Пчілки „Сосонка”, „Соловйовий спів”.
38. Новелістика М.Коцюбинського. Жанри. Проблематика. Аналіз одного з творів.
39. М.Коцюбинський – повістярь. Аналіз однієї повісті.
40. Новаторство Лесі Українки-драматурга.
41. Мала проза О.Кобилянської. Аналіз одного з творів.
42. О.Кобилянська – повістярь. Аналіз однієї повісті на вибір: „Людина”, „Земля”, „В неділю рано зілля копала”.
43. В.Стефанік – майстер психологічної новели.
44. Лесь Мартович – сатирик. Аналіз одного з творів.
45. Мала проза А.Тесленка. Проблематика, образи повісті „Страчене життя”.
46. Загальна характеристика творчості С.Васильченка. Аналіз одного з творів.
47. Загальна характеристика лірики М.Вороного і О.Олеся.
48. Мала проза В.Винниченка. Аналіз одного з творів.
49. Аналіз роману В.Винниченка „Сонячна машина”.
50. Рання творчість П.Тичини. Поетика збірки „Сонячні кларнети”.
51. Аналіз поеми-симфонії „Сковорода” П.Тичини.
52. М.Хвильовий – повістярь. Аналіз одного твору.
53. Мала проза М.Хвильового. Аналіз однієї з новел.
54. М.Куліш – драматург-новатор. Аналіз філологічної комедії „Мина Мазайло”.
55. М.Бажан – майстер епічної поезії. Аналіз поеми „Політ крізь бурю”.
56. Жанрова своєрідність роману Ю.Яновського „Вершники”. Проблематика, образи, композиція.
57. „Мисливські усмішки” Остапа Вишні. Аналіз однієї усмішки.
58. Особливості поетики лірики В.Сосюри. Аналіз поезії „Так ніхто не кохав”.
59. Поеми В.Сосюри. Аналіз одного з творів.
60. Мотиви творчості М.Рильського. Особливості поетики.
61. Психологізм прози В.Підмогильного. Аналіз роману „Місто”.
62. Проблема життєвої і художньої правди в драматичних творах І.Кочерги. Аналіз драматичної поеми „Ярослав Мудрий”.
63. Творчість поетів-неокласиків. Загальна характеристика.
64. Загальна характеристика творчості поетів „Розстріляного відродження”. Мотиви лірики Є.Плужника.
65. Празька школа поетів. Загальна характеристика. Провідні мотиви творчості Є.Маланюка.
66. О.Довженко – новатор у створенні жанру кіноповісті. Аналіз „України в огні”.
67. „Зачарована Десна” О.Довженка як естетичне кредо письменника.

68. Улас Самчук – прозаїк. Аналіз роману „Марія”.
69. І.Багрянний – прозаїк. Аналіз одного твору.
70. Поетичний світ А.Малишка. Пісенність лірики.
71. О.Гончар – майстер психологічної новели. Аналіз однієї з них.
72. Художнє осмислення подій Великої вітчизняної війни в романах О.Гончара. Аналіз одного з творів.
73. Роман О.Гончара „Собор”. Проблематика. Система образів. Оцінки в літературознавстві.
74. Основні риси поезики М.Вінграновського.
75. Інтимна лірика Д.Павличка. Збірка „Таємниця твого обличчя”.
76. Мотиви лірики В.Стуса.
77. Поезії і драматичні поеми І.Драча. Особливості поезики.
78. Л.Костенко – поетеса. Мотиви лірики. Особливості поезики. Аналіз поезії на вибір.
79. Особливості драматичних поем Л.Костенко „Дума про братів неазовських”, „Сніг у Флоренції”.
80. Поетика романів у віршах Л.Костенко „Маруся Чурай”, „Берестечко”.
81. Особливості поетичного стилю В.Симоненка. Патріотична й інтимна лірика. Аналіз поезії „Лебеді материнства”.
82. Цикли романів П.Загребельного про Київську Русь. Аналіз одного із творів.
83. Людина й історія в романах П.Загребельного. Аналіз роману „Тисячолітній Миколай”.
84. Історичний факт та художній домисел у романі Ю.Мушкетика „Яса”, „На брата брат” (на вибір).
85. Твори українських письменників про Чорнобильську трагедію. Аналіз одного з них.
86. Мотиви лірики Б.Олійника. Поетика. Аналіз поезії „Пісня про матір”.
87. Жанрово-стильові особливості прози Григора Тютюнника. Аналіз однієї новели.
88. М.Стельмах – романіст. Аналіз одного із творів.
89. Тенденції сучасної української поезії.
90. Здобутки і втрати сучасної української прози.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Давня українська література

1. Білецький О. Українська драматургія XVII–XVIII ст. // Матеріали до вивчення історії української літератури: В 5-ти т. – Т.1. – К.: Радянська школа, 1959. – С. 455–484.
2. Білоус П. Історія української літератури XI–XVIII ст. – К.: ВЦ „Академія”, 2009. – 424 с.
3. Білоус П. Становлення жанрової системи // Білоус П. Світло зниклих світів. – Житомир: Видавництво ЖДПУ ім. І.Франка, 2003. – С. 27–32.
4. Возняк М. Історія української літератури: У 2-х кн. – Кн. 1. – Львів: Світ, 1992. – 694 с.; Кн. 2. – Львів: Світ, 1994. – 560 с.
5. Грицай М., Микитась В., Шолом Ф. Давня українська література. – К.: Вища школа, 1989. – 416 с.
6. Золоте слово: Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV століть: У 2-х кн. / Упоряд. В.Яременко, О.Сліпушко. – К.: Аконіт, 2002. – Кн. 1. – 784 с.; Кн. 2. – 784 с.
7. Колосова В., Крекотень В. До питання про життя і творчість Івана Величковського // Величковський І. Твори. – К.: Наукова думка, 1972. – С. 16–36
8. Костикова І. „Слово о полку Ігоревім” у сучасних дослідженнях. – Харків: Акта, 2001. – 152 с.
9. Криса Б. Український вірш кінця XVI–поч. XVIII століття: маркування перспективи // Слово і час. – 2009. – № 6. – С. 8–13.
10. Маслов С. Маловідомий український письменник кінця XVII–початку XVIII століття Іван Величковський // Величковський І. Твори. – К.: Наукова думка, 1972. – С. 5–15.
11. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. – К.: Просвіта, 2008. – С. 65–188.
12. Полєк В. Історія української літератури X–XVII ст. – К.: Вища школа, 1994. – 144 с.
13. Сліпушко О. Софія Київська. Українська література Середньовіччя: доба Київської Русі (X–XIII століття). – К.: Аконіт, 2002. – 400 с.
14. Соболь В. 12 подорожей в країну давнього письменства. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2003. – 156 с.
15. Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. – К.: Фоліант, Стилос. – 368 с.
16. Ушкалов Л. Світ українського барокко: Філологічні етюди. – Харків: Око, 1994. – 108 с.
17. Ушкалов Л. Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду. – Харків: Акта, 2001. – 221 с.
18. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: Феміна, 1994. – 480 с.
19. Чижевський Д. Українське літературне бароко. Вибрані праці з давньої літератури. – К.: Обереги, 2003. – 576 с.

20. Шевчук В. Дорога в тисячу років. – К.: Радянська школа, 1990. – 411 с.
21. Шевчук В. Іван Величковський та Києво-Чернігівська поетична школа другої половини XVII століття // Величковський І. Повне зібрання творів. – К.: Дніпро, 2004. – С. 5–24.
22. Шевчук В. Образ Богдана Хмельницького в давній українській літературі // Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2-х кн. – Кн. 2. – К.: Либідь, 2005. – С. 91–105.
23. Шевчук В. Пізнаний і непізнаний Сфінкс: Григорій Сковорода сучасними очима: розмисли. – К.: Пульсари, 2008. – 525 с.
24. Яременко В. Літописець Нестор і його „Повісті врем'яних літ” // Золоте слово. Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV століть: У 2-х кн. – Кн. 1. – К.: Аконт, 2002. – С. 438–459.
25. Яценко Б. „Слово о полку Ігоревім” та його доба. – К.: Веселка, 2000. – 256 с.

Історія української літератури I половини XIX століття (перші десятиріччя, 40–60-ті рр.)

1. Андрущенко Т. „Бо, бачте, пари не найшов”. Про інтимну лірику Тараса Шевченка // Вітчизна. – 1997. – № 5–6. – С. 140–145.
2. Воят А. Ідейно-художній зміст поеми Тараса Шевченка „Великий льох” // Українська мова та література. – 1998. – Ч. 9. (73). – С. 6–7.
3. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. – К.: Радянський письменник, 1991. – 217 с.
4. Гуляк А. Становлення українського історичного роману. – К.: Міжнародна фінансова агенція, 1997. – 293 с.
5. Гундорова Т. Перевернений Рим, або „Енеїда” І.Котляревського як національний наратив // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 120–134.
6. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.
7. Задорожна Л. Євген Гребінка: Літературна постать. – К.: Твім інтер, 2000. – 160 с.
8. Історія української літератури (Перші десятиріччя XIX століття): Підручник / П.Хропко, О.Гнідан та ін. – К.: Либідь, 1992. – 512 с.
9. Історія української літератури та літературно-критичної думки. Підручник / О.Галич. – К.: Центр навчальної літератури, 2006. – С. 273–388.
10. Історія української літератури XIX століття: У 2-х кн. – Кн. 1: Підручник / М.Жулинський – К.: Либідь, 2005. – 656 с.
11. Історія української літератури XIX століття: У 2-х кн. – Кн. 2: Підручник / М.Жулинський – К.: Либідь, 2005. – 712 с.
12. Історія української літератури XIX століття: У 3-х кн. – Кн. 1: Перші десятиріччя XIX століття / М.Яценко. – К.: Либідь, 1995. – 368 с.
13. Історія української літератури XIX століття: У 3-х кн. – Кн. 2: 40–60-ті роки XIX століття / М.Яценко. – К.: Либідь, 1995 – 1996. – 384 с.
14. Ключек Г. Поезія Тараса Шевченка: Сучасна інтерпретація. – К.: Освіта, 1998. – 237 с.

15. Кравченко В. Історія української літератури I половини XIX століття: Навчальний посібник до самостійної та індивідуальної роботи для студентів 2 курсу філологічного факультету. – Запоріжжя: ЗНУ, 2008. – 79 с.
16. Кравченко В., Єременко О. Історія української літератури першої половини XIX століття: навчальний посібник. – Запоріжжя: ЗНУ, 2008. – 224 с.
17. Куцевол О. Біблійні епіграфи у творах Тараса Шевченка // Українська мова та література в школі. – 1993. – № 5–6. – С. 25–28.
18. Куценко Л. Байка П.Гулака-Артемівського „Пан та Собака”: національне в соціальному змісті твору // Дивослово. – 2003. – № 8. – С. 2–3.
19. Марко В. Поема Т. Шевченка „І мертвим, і живим...”: Концептуально-стилістичний аналіз // Дивослово. – 1997. – № 5–6. – С. 26–29.
20. Мороз Л. Іван Котляревський: соціальна критика – чи утвердження християнської моралі? // Слово і час. – 1999. – № 2. – С. 63–66.
21. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. – К.: Просвіта, 2008. – С. 262–302.
22. Оньяк Н. Жанровий аналіз повісті Г.Ф.Квітки-Основ'яненка „Маруся” // Українська мова і література в школі. – 1983. – № 9. – С. 28–30.
23. Павлів О. Поема-містерія „Великий льох” Тараса Шевченка // Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 67–73.
24. Пахаренко В. Незбагнений апостол. Нарис світобачення Шевченка. – Черкаси: Сіяч, 1994. – 194 с.
25. Пахаренко В. Романтика (перша половина XIX століття) // Пахаренко В. Нарис української поезики (До нових підходів у вивченні літератури) // Українська мова та література в школі (Додаток до газети). – С. 38–40.
26. Смілянська В. Літературна творчість Миколи Костомарова // Костомаров М. Твори: У 2-х т. – Т. 1: Поезії. Драми. Оповідання. – К.: Дніпро, 1990. – С. 5–37.
27. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. – К.: Вища школа, 2000. – 208 с.
28. Три долі: Марко Вовчок в українській, російській та французькій літературі / В.Агеєва. – К.: Факт, 2002. – 368 с.
29. Українська літературна енциклопедія: У 5-ти т. / Дзеверін І. та ін. – Головна редакція УРЕ ім. М.П.Бажана, 1988–1990. – Т. 1: А–Г. – 536 с.; – Т. 2: Д–К. – 576 с.
30. Шевчук В. „Personae verbum” (слово іпостасне): Розмисел. – К.: Твім інтер, 2001. – 264 с.
31. Шевчук В. „Енеїда” Івана Котляревського в системі літератури українського бароко: Розмисел. – Львів: Сполох, 1998. – 61 с.

Історія української літератури XIX століття (70–90 рр.)

1. Вертій О. Народні джерела психологізму творів І.С. Нечуй-Левицького // Народна творчість та етнографія. – 1998. – № 2. – С. 9–17.

2. Гаєвська Н. Вивчення творчості Павла Грабовського. – К.: Радянська школа, 1989. – 144 с.
3. Гуняк М. Роман І.Франка „Перехресні стежки”: світоглядно-антропологічний аспект. – Дрогобич, 1998. – 120 с.
4. Дем’янівська Л. Іван Карпенко-Карий (І.К.Тобілевич): Життя і творчість. – К.: Вища школа, 1995. – 144 с.
5. Дронь К. „Тайнопис” саду в художній прозі Івана Франка: гра реальності та фантазії // Слово і час. – 2009. – № 6. – С. 59–67.
6. Єременко О. Трансформація художніх засобів і форм інформаційної компресії в малій прозі Б.Грінченка // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2009. – № 3. – С. 12–14.
7. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. – К.: Основи, 1992. – 126 с.
8. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
9. Іванишин М. Українська ідентичність у тлумаченні І.Франка // Слово і час. – 2009. – № 2. – С. 46–52.
10. Іванченко Р. І.Нечуй-Левицький. Літературний портрет. – К.: Дніпро, 1980. – 147 с.
11. Історія української літератури ХІХ (70–90 роки): У 2-х кн.: Підручник / О.Гнідан. – К.: Вища школа, 2003. – Кн. 1. – 575 с.; Кн. 2. – 439 с.
12. Історія української літератури ХІХ століття: У 3-х кн. – Кн. 3: 60–90-ті роки ХІХ століття / М.Яценко. – К.: Либідь, 1997. – 432 с.
13. Киричок П. М.Кропивницький. – К.: Дніпро, 1985. – 150 с.
14. Клим’юк Ю. Особливості формування жанрової системи лірики Івана Франка // Слово і час. – 2004. – № 8. – С. 30–39.
15. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАС, 2005. – 368 с.
16. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів, 1999. – 160 с.
17. Майдан О. Психологічні спостереження Панаса Мирного в жанрі роману // Слово і час. – 1999. – № 10. – С. 28–32.
18. Новиков А. І.Карпенко-Карий в контексті літературно-мистецького життя другої половини ХІХ–початку ХХ ст. // Українська література в загальноосвітній школі. – 2009. – № 7–8. – С. 17–23.
19. Новиков А. М.Кропивницький і українське театральне мистецтво // Дивослово. – 2004. – № 2. – С. 14–18.
20. Новиков А. Творчість Михайла Старицького в контексті літературно-мистецького процесу доби // Українська мова і література в школі. – 2008. – № 4. – С. 49–54.
21. Панченко В. Любов і боротьба адвоката Рафаловича. Шкільна версія аналізу повісті Івана Франка „Перехресні стежки” // Франко І. Перехресні стежки. – Кіровоград: Степова Еллада, 2000. – С. 215–238.
22. Погрібний А. Борис Грінченко. – К.: Дніпро, 1988. – 268 с.
23. Погрібний А. Яків Щоголев. – К.: Дніпро, 1986. – 166 с.

24. Поліщук В. Повісті Михайла Старицького: Монографічне дослідження. – Черкаси: Брама, 2003. – 376 с.
25. Свербилова Т. Уроки „Хазяїна” наприкінці ХХ століття // Слово і час. – 1998. – № 3. – С. 61–64.
26. Хом’як Т. Марко Кропивницький (текст лекції). – Запоріжжя: ЗДУ, 1992. – 21 с.
27. Хом’як Т. Олена Пчілка (текст лекції). – Запоріжжя: ЗДУ, 1993. – 30 с.
28. Хом’як Т., Ніколаєнко В. Історія української літератури 70–90-х років ХІХ століття: Навчально-методичний посібник. – Запоріжжя: ЗНУ, 2008. – 171 с.
29. Хропко П. „Крик болю і туги за рідною Україною” // Дивослово. – 1998. – № 5. – С. 50–51.
30. Хропко П. Дилогія Бориса Грінченка з життя села // Дивослово. – 1997. – № 2. – С. 33–36.
31. Черкаський В. Художній світ Панаса Мирного. – К.: Дніпро, 1989. – 351 с.
32. Шевченко З. Панас Мирний: Спроба сучасного прочитання життєвого і творчого шляху письменника // Дивослово. – 2001. – № 12. – С. 45–48.
33. Штонь Г. Лірична складова поезії Івана Франка. Теоретико-літературний та духовний виміри // Слово і час. – 2009. – № 6. – С. 54–58.

Історія української літератури кінця ХІХ–початку ХХ століття

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. – К.: Факт, 2003. – 320 с.
2. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія. – К.: Либідь, 2001. – 264 с.
3. Баран Г. Роман-пантопія В. Винниченка „Сонячна машина”: проблематика, особливості поетики. – Дрогобич: Вимір, 2001. – 304 с.
4. Вірченко Т. Морально-етичні основи характеротворення у драматургії Лесі Українки: Монографія. – К.: Акцент, 2007. – 164 с.
5. Гнідан О. Василь Стефаник. Життя і творчість. – К.: Радянська школа, 1991. – 222 с.
6. Гнідан О., Дем’янівська Л. Володимир Винниченко. Життя, діяльність, творчість. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 256 с.
7. Горболіс Л. Тимотей Бордуляк. Життя і творчість. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. – 128 с.
8. Гундорова Т. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 271 с.
9. Демченко І. Особливості поетики Ольги Кобилянської: Монографія. – К.: Твім інтер, 2001. – 208 с.
10. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
11. Зборовська Н. Моя Леся Українка. Есей. – Тернопіль: Джура, 2002. – 357 с.
12. Історія української літератури кінця ХІХ–початку ХХ століття / Н. Жук, В. Лесин – К.: Вища школа, 1989. – 439 с.

13. Історія української літератури. Кінець XIX–початок XX ст.: У 2-х кн.: Підручник / О. Гнідан – К.: Либідь, 2005. – Кн. 1. – 624 с.; Кн. 2. – 496 с.
14. Кармазіна М. Леся Українка. – К.: Видавничий дім „Альтернативи”, 2003. – 416 с.
15. Кузнецов Ю., Орлик П. Слідами феї Моргани: Вивчення творчості М.Коцюбинського в школі. – К.: Радянська школа, 1990. – 125 с.
16. Левченко Г. Зачарована казка життя Ольги Кобилянської. – К.: Книга, 2008. – 224 с.
17. Лесин В. Василь Стефаник – майстер новели. – К.: Дніпро, 1970. – 340 с.
18. Масенко Л. У Вавилонському полоні: Теми національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки. – К.: Соняшник, 2002. – 152 с.
19. Мовчан Р. Ранній український модернізм (1900–1910) // Бібліотечка „Дивослова”. – 2009. – № 2. – С. 4–17.
20. Неврлий М. Олександр Олесь: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1994. – 197 с.
21. Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання. – К.: Акта, 2008. – 353 с.
22. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок. – К.: Твім інтер, 2004. – 288 с.
23. Півторадні В. Архип Тесленко. Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1982. – 173 с.
24. Погребенник Ф. Лесь Мартович. Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1971. – 195 с.
25. Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості В.Стефаника. – К.: Дніпро, 1980. – 349 с.
26. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
27. Сиваченко Г. „Сонячна машина” В.Винниченка в магічному колі експресіонізму // Слово і час. – 1998. – № 1. – С. 65–71.
28. Сидоренко В. Вивчення творчості Архипа Тесленка. – К.: Радянська школа, 1979. – 104 с.
29. Скупейко Л. Міфопоетика „Лісової пісні” Лесі Українки. – К.: Фенікс, 2006. – 416 с.
30. Шумило Н. Проза Степана Васильченка. Питання поетики. – К.: Наукова думка, 1986. – 239 с.

Історія української літератури I половини XX століття

1. 20-ті роки: Літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті / В.Дончик – К.: Дніпро, 1991. – 367 с.
2. Атамончук В. Трагедійність історичної драматургії І.Кочерги // Українська мова і література в школі. – 2006. – № 1. – С. 58–60.
3. Бернадська Н. Українська література XX століття. – К.: Знання-Прес, 2006. – 272 с.
4. Васьків М. Український роман 1920-х–поч.1930-х рр.: генерика й архітектоніка: Монографія. – Кам’янець-Подільський: Буйницький О.А., 2007. – 208 с.

5. Войчишин Ю. „Ярий крик і біль тужавий...”: Поетична особистість Є.Маланюка. – К.: Либідь, 1993. – 160 с.
6. Гальченко С. Десятирічка Остапа Вишні (рукопис із шухляди часів незалежності) // Слово і час. – 2007. – № 8. – С. 57–69.
7. Голобородько Я. Естетична поліфонія Юрія Яновського // Українська мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – № 4. – С. 129–142.
8. Голобородько Я. Поет як символ змін епох. Життєві й творчі устремління Миколи Бажана // Дивослово. – 2006. – № 2. – С. 2–4.
9. Голубева З. Микола Бажан: Літературний портрет. – К.: Дніпро, 1984. – 207 с.
10. Гречанюк С. На тлі ХХ століття: Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1990. – 310 с.
11. Гризун А. Сугестивна природа поезики М.Бажана // Дивослово. – 2004. – № 10. – С. 47–50.
12. Гроно нездоланих співців: Літературні портрети українських письменників ХХ століття: Навчальний посібник / Упор. В.Кузьменко. – К.: Український письменник, 1997. – 283 с.
13. Гуменюк В. Ідеал ліричного героя в поезії Володимира Сосюри // Дивослово. – 2006. – № 7. – С. 46–48.
14. Деркач Л. Трансформація подорожі міфологічного героя у структурі наративної моделі „Міста” В.Підмогильного // Слово і час. – 2007. – № 4. – С. 12–18.
15. Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер’ян Підмогильний. Тексти та конфлікт інтерпретацій / Упор. О.Галета. – К.: Факт, 2003. – 432 с.
16. Дробот П. Вивчення творчості Івана Кочерги. – К.: Радянська школа, 1981. – 120 с.
17. Дузь І. Остап Вишня: Нарис про творчість. – К. – Одеса: Вища школа, 1989. – 181 с.
18. Жулинський М. Із забуття в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). – К.: Наукова думка, 1990. – 178 с.
19. Жулинський М. М.Хвильовий. – К.: Знання, 1991. – 32 с.
20. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
21. Зуб І. Остап Вишня: Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1989. – 239 с.
22. Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн. – Книга перша: перша половина ХХ століття / В.Дончик – К.: Либідь, 1998. – 463 с.
23. Ковалів Ю. Деміфізація світу як тексту у прозі Миколи Хвильового (Фрагменти) // Дивослово. – 2006. – № 6. – С. 43–48.
24. Кудрявцев М. Ідея як домінуючий фактор в образах-символах історичної драматургії Івана Кочерги // Українська література в загальноосвітній школі. – 2006. – № 10. – С. 4–10.
25. Лілік О. „Історія людської душі”: Вивчення роману В.Підмогильного „Місто” в руслі екзистенційної парадигми // Українська література в загальноосвітній школі. – 2007. – № 3. – С. 42–48.

26. Мор'єва О. Ідейно-художній аналіз поеми В.Сосюра „Мазепа” // Українська література в загальноосвітній школі. – 2009. – № 1. – С. 17–21.
27. Моренець В. Володимир Сосюра: Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1990. – 262 с.
28. Наєнко М. Микола Зеров і питання неокласицизму // Слово і час. – 2008. – № 7. – С. 3–5.
29. Свербілова Т. П'єси І.Кочерги та проблема визначення соцреалізму як масової культури // Слово і час. – 2006. – № 10. – С. 8–21.
30. Фока М. Функціонування кольору в поетичній творчості Павла Тичини // Українська література в загальноосвітній школі. – 2009. – № 6. – С. 2–8.
31. Шаповал М. Топос пророка в сатиричній драматургії М.Куліша // Українська мова та література. – 2007. – № 43–44. – С. 29–34.
32. Юрченко В. Бінаризм творчого мислення Миколи Хвильового (Лінія Анарх-Карно у повісті „Санаторійна зона”) // Дивослово. – 2006. – № 1. – С. 56–58.

Історія української літератури II половини XX століття

1. Бондаренко Ю. Феномен історичності в романі Павла Загребельного „Диво” // Дивослово. – 2006. – № 1. – С. 2–8.
2. Брюховецький В. Ліна Костенко: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1990. – 260 с.
3. Вакуленко Д. Сучасна українська драматургія: Основні тенденції розвитку (1945–1972). – К.: Наукова думка, 1976. – 226 с.
4. Василь Стус. Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення // Альманах „Молода нація”. – К.: Смолоскип, 2006. – № 1. – 400 с.
5. Галич В. Постать О.Гончара в контексті постмодернізму // Дивослово. – 2005. – № 2. – С. 55–57.
6. Гундорова Т. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005. – 263 с.
7. Дем'янівська Л. Андрій Малишко: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1985. – 206 с.
8. Демська Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 149. – С. 156–162.
9. Зарецький О. Тема „Собору” Олеся Гончара в офіційному та альтернативному дискурсах 1960–1970-их років // Українська мова. – 2008. – № 3. – С. 84–89.
10. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
11. Ільницький М. Дмитро Павличко: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1985. – 187 с.
12. Ільницький М. Іван Драч: Нарис творчості. – К.: Радянський письменник, 1986. – 219 с.
13. Історія української літератури XX століття: У 2-х кн. – Кн. 2: Друга половина XX століття / В.Дончик – К.: Либідь, 1998. – 454 с.

14. Ковалевський О. Ліна Костенко: Нарис творчо-світоглядної біографії. – Харків: Прапор, 2004. – 192 с.
15. Літературні рушення 90-х та модернізм, постмодернізм, авангард, молодь, сучасна й колишня, ест. („круглий стіл”) // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 56–66.
16. Марочко В. Зачарований Десною. – К.: ВД „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 234 с.
17. Мельник Я. Сила вогню і слова: Літературні портрети. – К.: Радянський письменник, 1991. – 228 с.
18. Моренець В. Рустикальна лірика: (уривок із студії „Стильові течії української поезії II половини ХХ століття”) // Мандрівець. – 2003. – № 1. – С. 25–32.
19. Мороз Л. Григійр Тютюнник: Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1991. – 205 с.
20. Павлишин М. Два „художніх тіла” сучасної прози // Світовид. – 1997. – № III (28). – С. 103–110.
21. Плачинда С. Олександр Довженко: Життя і творчість. – К.: Радянський письменник, 1964. – 300 с.
22. Погрібний А. Олесь Гончар: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1987. – 247 с.
23. Поліщук Я. Література як геокультурний проект: Монографія. – К.: Академвидав, 2008. – 302 с.
24. Протизначення: Двомовна антологія молодого української поезії. – Львів: Кальварія, 2001. – 104 с.
25. Ромащенко Л. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози: Основні напрями художнього руху: Монографія. – Черкаси, 2003. – 388 с.
26. Саєнко В., Ладигіна О. „Україна в огні”: нове прочитання кіноповісті // Українська мова та література. – 2004. – № 2. – С. 11–13.
27. Семенчук І. Михайло Стельмах: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1982. – 231 с.
28. Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози // Слово і час. – 2003. – № 11. – С. 75–80.
29. Скирда Л. Сучасна українська поезія: До тенденцій розвитку. – К.: Вища школа, 1983. – 165 с.
30. Скирда Л. Сучасна українська поема. – К.: Либідь, 1991. – 165 с.
31. Стус Д. Василь Стус. Життя як творчість. – К.: Факт, 2005. – 435 с.
32. Таран Л. Енергія пошуку: Літературно-критичні статті. – К.: Радянський письменник, 1988. – 191 с.
33. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К.: ВД „Києво-Могилянська академія”, 2008. – 534 с.
34. Ткаченко А. Іван Драч: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1988. – 270 с.
35. Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття: У 4-х кн. – Кн. 4. – К.: Аконт, 2001. – 799 с.

36. Фащенко В. Павло Загребельний: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1984. – 205 с.
37. Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеологія. – К.: Дніпро, 1993. – 587 с.
38. Штонь Г. Романи Михайла Стельмаха. – К.: Наукова думка, 1985. – 226 с.
39. Шугай О. Усе живе тепле: Нове про Григора Тютюнника. – К.: ВД „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 226 с.

Певну допомогу при підготовці до державного екзамену з української літератури нададуть такі довідкові видання:

1. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Загальне літературознавство: Навчальний посібник для вузів. – Рівне, 1997. – 544 с.
2. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / А.Волков, О.Бойченко та ін. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
4. Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Ю.Ковалів. – К.: ВЦ „Академія”, 2007.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р.Гром’як, Ю.Ковалів, В.Теремко. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
6. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – К.: Київський університет, 2003. – 448 с.
7. Українська літературна енциклопедія: У 5-ти т. / І.Дзевєрін та ін. – К.: Головна редакція УРЕ ім. М.П.Бажана, 1988 – 1990.
8. Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття: У 4-х кн. – К.: Аконт, 2001.

КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ

Знання й уміння випускників оцінюються державною екзаменаційною комісією відповідно до вимог кредитно-модульної системи.

За кожну правильну відповідь на питання студент може отримати максимальну 25 балів.

Розподіл балів за одне питання

За шкалою ECTS	За шкалою університету	За національною шкалою
A	23 – 25 (відмінно)	5 (відмінно)
B	22 (дуже добре)	4 (добре)
C	19 – 21 (добре)	
D	18 (задовільно)	3 (задовільно)
E	15 – 17 (достатньо)	
FX	9 – 14 (незадовільно – з можливістю повторного складання)	2 (незадовільно)

Оцінка „відмінно” (23–25 балів) передбачає чітку, послідовну й логічну відповідь на поставлені питання. Студент повинен виявити досконале знання теоретичних аспектів літературної творчості, особливостей розвитку історико-літературного процесу, зокрема провідних тенденцій сучасності; розуміння художньої своєрідності, естетичної й ідейно-художньої вартості літературних творів, досконале знання текстів, уміння аналізувати їх із позицій сучасних теоретико-літературознавчих концепцій; усвідомлення сприйняття зазначеного твору як невід’ємної складової вітчизняного і світового літературного процесу. Аналізуючи твори, студент повинен вміти визначати зміст твору, його організацію, предмет художнього осмислення та зв’язок із поетичною ідеєю, своєрідність використання виражально-зображальних засобів автором, ритміки, інтонації, провідного настрою твору; композиційної побудови, ліричної ситуації, яка могла б викликати це переживання. Аналізувати поетичні лексичні, синтаксичні, фонетичні елементи. Визначати систему віршування, віршованій розмір, вид римування.

Оцінка „добре” (19–22 бали) передбачає чітку, послідовну й логічну відповідь на поставлені питання. Даючи відповідь на питання, студент виявив досконале знання теоретичних аспектів літературної творчості, особливостей

розвитку історико-літературного процесу, зокрема провідних тенденцій сучасності; розуміння художньої своєрідності, естетичної й ідейно-художньої вартості літературних творів, досконале знання текстів, уміння аналізувати їх із позицій сучасних теоретико-літературознавчих концепцій. Проте труднощі викликав аналіз твору в літературному контексті. Аналіз твору був здійснений повно, але дещо непослідовно.

Оцінка „задовільно” (15–18 балів) ставиться, якщо студент виявив часткове знання теоретичних аспектів літературної творчості, особливостей розвитку історико-літературного процесу, зокрема провідних тенденцій сучасності; часткове розуміння художньої своєрідності, естетичної й ідейно-художньої вартості літературних творів, неточності в аналізі текстів із позицій сучасних теоретико-літературознавчих концепцій. Аналіз твору був неповний і непослідовний.

Оцінка „незадовільно” (9–14 балів) ставиться, якщо студент нечітко, непослідовно й частково розкрив зміст поставлених завдань, виявив незадовільне знання теоретичних аспектів літературної творчості, особливостей розвитку історико-літературного процесу, зокрема провідних тенденцій сучасності; нерозуміння художньої своєрідності, естетичної й ідейно-художньої вартості літературних творів, недосконале знання текстів, невміння аналізувати їх із позицій сучасних теоретико-літературознавчих концепцій.

ЗРАЗКИ ВІДПОВІДЕЙ НА ДЕЯКІ ЕКЗАМЕНАЦІЙНІ ПИТАННЯ

Жанрова система перекладної й оригінальної літератури Київської Русі

Важливим чинником у становленні жанрової системи давньоруської літератури було прийняття християнства з Візантії, а з ним і запозичення візантійських і болгарських церковно-релігійних літературних традицій. Їх адаптація відбувалася шляхом творчої взаємодії з автохтонними жанрами. Слід зазначити й те, що запозичення були вибірковими – аплікувалися ті словесно-художні форми, які передусім стосувалися пропаганди нової ідеології й відповідали світоглядним і естетичним потребам давньоукраїнського населення. Перекладна література стимулювала літературний процес Київської Русі. Власні тексти спочатку творилися за семантичною і жанровою схемою запозичених, і лише згодом, зазнавши численних трансформацій і модифікацій, „відірвалися” від свого зразка й набули оригінальності.

У літературознавстві жанром прийнято називати певний „вид змістовної форми, яка зумовлює цілісність літературного твору, що визначається єдністю теми, композиції та мовленнєвого стилю” (за „Лексиконом загального та порівняльного літературознавства”). Але поділ творів давнього письменства на жанри є досить умовним, оскільки в києворуській літературі не були розроблені жанрові категорії і сьогодні однозначно кваліфікувати жанр того чи іншого твору неможливо.

Так, наприклад, терміном „слово” в ті часи називали і твір урочистого красномовства („Слово про Закон і Благодать” Іларіона), і воїнську повість („Слово про Ігорів похід”). Жанрове визначення твору києворуського періоду залежало, крім формально-змістових, і від утилітарного чинника: якщо агіографічний твір призначався для богослужіння в день пам’яті святого, то писався він у формі короткої розповіді-похвали й називався проложним (від назви рукописного збірника „Пролог”, у який твори такого типу об’єднувалися), якщо ж призначався для читання вдома, то мав розлогішу форму й містив детальну розповідь із риторичними відступами, молитвами, описами посмертних чудес.

На жанрову диференціацію твору впливало й те, у збірнику якого типу він був уміщений. Зокрема, якщо розповідь про загибель Бориса і Гліба писалася для літопису, то й відповідала законам літописної статті. За певної переробки в збірнику іншого типу вона могла перетворитися на сказання, а оскільки це сказання містить опис мученицької смерті братів за віру, то в збірнику житій набувало ознак агіографічного канону. „Повчання” Володимира Мономаха з’явилося в „Повісті минулих літ” як літописна стаття, пізніше почало переписуватися окремо. Жанровою особливістю цього твору є його жанровий синкретизм – тобто нерозчленованість, злитість, початкова нерозвинутість – твір має ознаки як власне повчання (твору ораторського жанру), так і послання, тобто різновиду епістолярного жанру, та мемуарів.

Давньоруська література знала й випадки об'єднання в один твір під спільною назвою елементів різних жанрових форм. Так, „Слово про Закон і Благодать” Іларіона об'єднує як „слово” – різновид ораторської прози, урочистого красномовства, так і похвалу князю Володимирі та молитву, що є самостійними богослужбовими жанрами.

У літературі Київської Русі є й твори, назви яких несуть вказівку на кілька жанрових ознак („Житіє і ходіння Данила...”). Автор у такий спосіб, відчуваючи жанровий синкретизм творів, виносить номінативну основу жанру в заголовок твору, налаштовуючи читача на його відповідне сприйняття.

Із запровадженням християнства у X столітті найактивніше перекладалися книги церковно-релігійного характеру, передусім Біблія. Пізніше на основі Біблії укладалися апракосні (неповні) євангелія, призначені для використання при богослужінні (Реймське, Остромирове, Пересопницьке) й тетраєвангелія (четвероєвангелія), де твори євангелістів розташовувались у відповідній послідовності (Зографське, Маріїнське).

Широкого розповсюдження набули також апокрифи (з гр. таємний, прихований) – твори на біблійну тематику, що доповнювали або уточнювали Святе письмо, але не були канонізовані церквою. В апокрифах зверталася увага на події й особи, які в Біблії не набули докладного висвітлення. За тематикою апокрифи поділяли на три групи: старозавітні – тематично пов'язані зі Старим завітом („Оповідання про хресне дерево”, „Оповідання про Лемеха”), новозавітні – тематично пов'язані з Новим завітом („Ходіння апостола Андрія”, „Євангеліє від Никодима”), есхатологічні (з гр. – крайній, останній) – твори, в яких розповідалося про кінцеву долю світу й людини, про Страшний суд, потойбічне життя праведників і грішників („Ходіння Богородиці по мукам”, „Апокаліпсис Петра”).

Формувати образ ідеального християнина були покликані житія – життєписи знаменитих єпископів, патріархів, монахів, світських осіб, канонізованих церквою. Житія також позначали терміном агіографія (з гр. – святий, пишу). Твори цього жанру включають власне житія святих – оповіді про їх життя від народження до смерті та мученицької смерті („свідчення”), в яких описується мученицька смерть святого з невеликою „передісторією”. Спочатку ці твори перекладалися з грецьких збірників, пізніше, з метою підкреслення незалежності руської церкви від Візантії, почала творитися власна агіографія. В XI ст. постала тематична група княжих житій, яка були властива лише українській агіографії („Житіє Бориса і Гліба”, „Пам'ять князя Володимира”). Усі житія писалися за зразком євангельської розповіді про життя і діяння Ісуса Христа, що й зумовило їхню композицію.

Поряд із літературою христоцентричного характеру перекладачі знайомили читачів зі світськими творами – візантійським збірником афоризмів „Бджола”, творами природничого й історичного характеру („Шестодневи” „Фізіолог”, „Хроніки”), своєрідною географічною енциклопедією „Християнська топографія” Козьми Індикоплава.

З історичними подіями читачів знайомили й оригінальні пам'ятки, які мало нагадували перекладні хроніки, – літописи. Це історичні літературні

твори, в яких розповідь велася за роками („Початковий літопис”, „Повість минулих літ”, „Київський літопис”, „Галицько-Волинський літопис”). Варто зазначити, що термін „літопис” є досить умовним, оскільки твори цього жанру включали в себе елементи новели, повісті, воїнської повісті, житія, молитви, проповіді, діалогу, монологу, ходіння, повчання, послання, народнописенної історичної думи, слова у численних різновидах – похвальне, учительне, сатиричне, полемічне, героїчне тощо. Наприклад, у „Повісті минулих літ”, як своєрідній хрестоматії літератури Київської Русі, за висловом М.Грушевського, наявна вся жанрова система, але в її синкретизмі.

Широкої популярності набула ораторсько-проповідницька проза, яка знайомила населення з основами нової релігії, моралі християнства, правилами поведінки в щоденних взаєминах між людьми. Розрізняють два види проповіді: проста та епідиктична (урочиста). Проста проповідь не висувала до автора особливих вимог і розраховувалась на звичайних мирян: була невеликою за обсягом, позбавлена художніх прикрас, написана мовою, близькою до розмовної. Вона переслідувала вузькопрактичну мету – безпосереднього повчання, інформування або полеміки з нагального питання. Зазвичай твори такого типу називалися „повчання” або „бесіда” („Повчання” Володимира Мономаха). Твори урочистого красномовства порушували проблеми широкого суспільно-політичного масштабу. Вони вимагали не лише глибини змісту, але й творчої винахідливості й майстерності. Ці твори позначали терміном „слово” і складали за правилами античного та візантійського епідиктичного красномовства („Слово про Закон і Благодать” Іларіона).

Одним із найпоширеніших та найдавніших літературних жанрів є „ходіння” („перегринання”, „подорожі”) – художній опис мандрівником географічних, етнографічних, соціальних особливостей святих місць, які він відвідав („Ходіння Данила, Руської землі ігумена”). Мандрівників називали часто паломниками, бо вони приносили з далеких країн на згадку пальмову гілку. Звідси їхні твори отримали ще одну назву – паломницька література.

Кожен дослідник давньої літератури (П.Білоус, М.Грушевський, І.Єрьомін, Д.Лихачов, Д.Чижевський та ін.) пропонував власний метод вичленовування жанрової системи. Відомі диференціації жанрів за принципом розподілу на „церковні – світські”, „первинні – синкретичні”, „усні – писемні” та ін., але всі вони є лише реконструкцією форм організації давньоруського художнього матеріалу й використовуються з навчальною метою. Цим і пояснюється той факт, що жоден твір давньоруського письменства не можна механічно вписати в схему жанру. Цілком слушними видаються слова В.Яременка про жанрову систему літератури XI–XIII століть: „Тут ми знайдемо елементи численних жанрів, жоден з яких ще не диференціювався, але вже окреслився”.

Ідейно-художній зміст „Повісті минулих літ”

На початку XII століття виник твір, відомий під назвою „Повість минулих літ”. Уперше помітив, що „Повість” складається з кількох частин,

отже є літописним зведенням, М.Костомаров. До її складу увійшли літописи 996, 1039, 1073, 1093–96 років, „Повість галичанина Василя” (1097), „Ізборники Святослава”, церковні повчання, усні перекази, іноземні історичні джерела.

Пам’ятка дійшла до нас не в оригіналі, а в редакціях – переробках пізнішого часу, в яких переписувач міг змінити композицію, манеру викладу, а то й зміст оригінального твору. Одній людині не під силу написати літопис чи літописне зведення, вони – результат діяльності багатьох людей, тому питання про авторство „Повісті” залишається відкритим. Але більшість дослідників її упорядником вважають Нестора-літописця. Припускають, що народився він близько 1056 року, про його походження та світське ім’я не відомо нічого. У Києво-Печерський монастир він прийшов у 17-річному віці, пізніше прийняв чернечий сан та став дияконом. Монастир був на той час могутнім політичним центром, а Нестор у монастирі – однією з найвидатніших постатей. Цікаво, що слово *нестор* у перекладі з грецької означає *найдосвідченіший*, і автор „Повісті” перейняв на себе називне значення цього імені. Помер він близько 1116 року. О.Шахматов дійшов висновку щодо історії укладання „Повісті минулих літ”, якого дотримується більшість дослідників пам’ятки:

- I редакція 1113 року була зроблена Нестором у Києво-Печерському монастирі;
- II редакція 1116 року створена ігуменом княжого Видубицького монастиря Сильвестром;
- III редакція 1118 року належить невідомому автору.

Думки вчених із приводу авторства третьої редакції розходяться. Зокрема, Л.Махновець висловив гіпотезу, що автором міг бути син Володимира Мономаха Мстислав, Б.Рибаків назвав київського боярина Петра Гориславича, В.Шевчук – проповідника князя Мстислава – ченця Києво-Печерського монастиря, В.Яременко – ігумена Видубицького монастиря Мойсея.

Перша редакція не збереглася, але припускають, що Нестор написав недатовану частину пам’ятки та довів хроніку подій до 1111 року. Це власне і є „Повість минулих літ”, але зазвичай так називають літописний комплекс, складений між 1112–1119 роками. Друга й третя редакції дійшли в Лаврентіївському та Іпатіївському списках. Різниця між ними полягає в закінченні літописів: Лаврентіївський охоплює події до 1110 року й завершується незакінченою розповіддю про чудесну появу вогненного стовпа над Печерським монастирем, а в Іпатіївському ця розповідь доведена до кінця й додані літописні статті за 1111–1119 роки. Далі „Повість” переходить у „Київський літопис”.

Завдання, яке ставить перед собою літописець, сформульоване вже на перших сторінках твору: з’ясувати й описати те, „звідки пішла Руська земля, і хто в ній почав спершу княжити, і як Руська земля постала”. Не дивно, що літопис починається від часів Адама та Єви – його автори намагалися в такий спосіб поєднати місцеву історію з всесвітньою, показати, що руські племена мають своє минуле. Літописець вважав, що українці – нащадки Яфета,

найшановнішого сина праведного Ноя, а, отже, ставив їх у ряд із наймудрішими народами світу.

Для початкової, недатованої частини „Повісті” властивий синтез книжного й фольклорного матеріалу. Так, книжне походження мають легенди про всесвітній потоп і поділ територій між синами Ноя, про Вавілонську вежу та розпорощення народів. Книжним персонажем є і апостол Андрій, а от наведена автором мандрівка не знаходить текстуальних підтверджень і є засобом вираження „києвоцентризму” авторської концепції історії. Фольклорний матеріал (оповідання про заснування Києва Києм, Щеком і Хоривом, відомості про розселення східних слов’ян) кількісно поступається книжному й виконує допоміжну роль – увиразнює державно-патріотичні мотиви.

Датування подій розпочинається з 852 року, коли „стала називатися наша земля – Руська земля”. Матеріал для твору збирався з різних земель – Чернігова, Переяслава, Новгород, залучалися візантійські хроніки, місцеві літописи, народні перекази, історичні пісні, зразки дружинного епосу тощо. Від середини XI й до початку XII століття літописні повідомлення ґрунтуються на спогадах очевидців, зокрема самого автора твору: розповідь про Бориса й Гліба, про заснування Києво-Печерського монастиря, про напад половців на цей монастир, про спільний похід князів проти ворога, заповіт Ярослава Мудрого, похвала книзі та ін.

„Повість минулих літ” була укладена в епоху суспільних чвар і не тільки нагадувала про небезпеку суспільного розбрату, але й висувала свою політичну доктрину в повчання князям. Автор виявляє почуття любові до батьківщини, усвідомлює необхідність спільності всіх руських племен. У творі часто звучать заклики до князів припинити розбрат, постояти за рідну землю, захистити її від зовнішніх ворогів. Крізь увесь твір проходить настійна проповідь єднання князів у боротьбі проти ворога. Однією з найголовніших ідей твору є ідея братньої згоди й підпорядкування князів старшому в роду. Автор є прихильником удільнодинастичного правління: кожен князь повинен жити в своїй землі й не зазіхати на чуже. Не дивно, як зауважив В.Шевчук, що ідеалом правителя висунуто Давида Святославича, який відомий з історії як посередня особистість, зате він „у великій тиші княжив” у Чернігові. Літописець виступав проти світського самодержавства і вважав, що влада повинна бути зосереджена в руках церкви, яка має стати центром об’єднання руських князівств.

Літописне зведення перейняте ідеєю служіння рідній землі, піклуванням про її благополуччя. Автор прагне знайти героїв, описавши вчинки яких, можна дати зразки для наслідування й повчання. Справжніх героїв літописець знаходить не тільки серед князів, але й серед простих людей. Їм присвячені оповідання про кожум’яцького сина, який у нерівному бою переміг печенізького богатиря й таким чином захистив честь вітчизни, про старенького дідуся, який врятував Білгород від печенізького полону. Літописець недвозначно твердив, що не тільки князь і його дружинники можуть захищати рідну землю від ворога, а й ремісники та ратаї. Не залишався байдужим літописець і до безіменних бранців, яких женуть половці: „Мучені холодом і

виснажені, у голоді, і в спразі, і в біді, поблідлі лицями і почорнілі тілами, ходячи невідомою землею голі й босі, ноги маючи поколоті терням, вони запаленим язиком, зі сльозами відповідали один одному, говорячи: „Я був із сього города”, а другий: „Я із сього села”. Як бачимо, це вже не сухе констатування історичних подій, а справжня літературна знахідка, жива трагічна картина епохи, яка й сьогодні здатна викликати співпереживання читача. На думку В.Яременка, лише визначний майстер із широким епічним мисленням міг одним дієсловом „був” замість „є” передати трагізм своїх співвітчизників, яких позбавлено майбутнього.

Попри мозаїчність композиції, жанровий і стилістичний синкретизм, зведення пройняте надзвичайною ідейною цілісністю, яка задається релігійною концепцією світу й людини в ньому. Протягом усього твору утверджується думка, що зло не буває безкарним і за будь-який проступок рано чи пізно прийде розплата. Лише вчинки князів стають критерієм їх моральної оцінки автором, який розуміє, що не всі з них варті хвали. Але незважаючи на це, змалюванню образів властива схематичність: вони ще не поставали вмістилищем опозиційних якостей, до уваги брався лише вияв домінуючої риси в конкретній ситуації, тому характеристики історичних осіб часто мають суперечливий характер.

Особливе ставлення літописець виявляв до тих князів, які уславилися любов'ю до книги, пошаною до предківських традицій, подвижництвом в ім'я церкви, які дбали про мир та злагоду в своїй землі. З неприхованою симпатією автор писав про Володимира Великого, який охрестив Русь і „до бога привів її”, називав його новим Костянтином, порівнюючи князя з римсько-візантійським імператором, що проголосив християнство державною релігією Римської імперії. Говорив автор і про запровадження Володимиром учення книжного, завдяки якому „збулося пророцтво на Руській землі, яке говорить: „У ті дні почують глухі слова книжні і ясною буде мова недорікуватих”. Премудрим князем називав укладач і Ярослава Мудрого: „Отець бо його Володимир землю зорав і розм'якшив, а сей великий князь Ярослав, син Володимирів, засіяв книжними словами серця віруючих людей, а ми пожинаєм, учення приймаючи книжне”. Далі під 1037 роком уміщено запис, присвячений книзі, книжному ученню, книжникам, що звучить як гімн мудрості: „Якщо бо пошукаєш ти в книгах мудрості, то знайдеш велику користь душі своїй”.

Про популярність пам'ятки свідчить те, що на сьогодні відомі 234 її списки – переробки оригіналу, в яких переписувач допускав незначні зміни, що не впливали на творчий задум автора. Вони повторюють другу і третю редакції „Повісті минулих літ”.

Зміст і композиція „Повчання” Володимира Мономаха

Володимир Мономах відомий як державно-політичний і культурний діяч, письменник. Він був сином Всеволода – найулюбленішого сина Ярослава Мудрого. Спочатку Мономах князував у Чернігові, потім – у Переяславі, а з 1113 року – в Києві. Київським князем Володимир був протягом 12 років. Він

останній із князів, хто зумів об'єднати навколо Києва майже три чверті усіх руських земель і на деякий час припинити феодалний розпад Русі. Володимир Мономах уславився як оборонець руських земель від половецьких нападів. Він зумів піднести вагу Київської Русі на міжнародній арені, оскільки користувався великим авторитетом не тільки у Візантії (його мати – дочка візантійського імператора Костянтина Мономаха), але і в Західній Європі (Мономах був одружений з Гітою – дочкою останнього англосаксонського короля Гарольда). Великого значення Володимир Мономах надавав освіті, наукам. За його правління при Видубицькому монастирі було організовано осередок книжників, що продовжив традиції літописання, переписування книг. Саме тут у 1116 році постала нова редакція „Повісті минулих літ” ігумена Сильвестра. Перу самого Мономаха належать три твори: „Повчання”, „Грамотка до Олега Святославича”, „Молитва”.

„Повчання” Володимира Мономаха з'явилося в Лаврентіївському списку „Повісті минулих літ” як літописна стаття під 1096 роком, пізніше почало переписуватися окремо. Жанровою особливістю цього твору є його жанровий синкретизм – тобто нерозчленованість, злитість, початкова нерозвинутість – твір має ознаки власне повчання (твору ораторського жанру), послання (різновиду епістолярного жанру) та мемуарів. „Повчання” неодноразово ставало об'єктом уваги О.Білецького, П.Білоуса, М.Возняка, М.Грушевського, О.Сліпущо, І.Франка. В.Яременка та ін.

Час написання „Повчання” дослідники визначають приблизно, називаючи кілька ймовірних дат, зокрема – 1099, початок 1117, 1125 (дата смерті Мономаха) роки. Можливо, твір писався автором упродовж тривалого часу: початок як передвиборча програма князя перед вступом на великокнязівський стіл, військова біографія укладалася за часів правління, а заключна частина – заповіт князя своїм наступникам. Володимир пише, що „сидячи на санях, помислив я в душі своїй і воздав хвалу Богові, що він мене до сих днів, грішного, допровадив”. Цей елемент архаїчних обрядів, у яких померлого відправляли на санях на той світ, свідчить, що повчання завершене у вельми поважному віці, коли людина готується до смерті .

„Повчання” – цілісний твір, написаний за певним планом: вступ, дидактична, автобіографічна частини. На початку іде коротенький вступ, де Володимир називає себе автором „сеї грамотиці”. Він підкреслює, що пише її не тільки для своїх дітей: „діти мої чи інший хто, слухавши сю грамотку, не посмійтеся, а кому вона люба із дітей моїх, – нехай прийме він її в серце своє і не лінуватися стане, а так, як і я, труждатися. ... Якщо ж кому не люба грамотка ся, хай не насміються...”.

Далі автор говорить про привід для написання твору – відмову взяти участь у спільній боротьбі князів проти Ростиславичів, щоб відняти в них вотчину. Володимир Мономах учинив так тому, що не міг „хреста переступити”, тобто порушити клятву – підписану ним Любецьку угоду 1097 року, яка проголошувала: „нехай кожен та й утримує вотчину свою”. Але дії його братів схвилювали Володимира й стали поштовхом для написання „Повчання”.

Дидактична частина насичена виписками із богослужбних книг – „Псалтиря”, „Пролога”, „Тріоді пісної”, Євангелій, апостольських послань, а також „Шестоднева”, „Фізіолога”. Автор намагається налаштувати читачів на вдумливе читання Біблії, в якій можна знайти чимало повчальних моментів. Наприклад, цитує Псалом 36-й („Не наслідуй лиходіїв, не завидуй тим, що творять беззаконня, бо лиходії винищені будуть, а ті, що надіються на господа, заволодіють землею”), книгу пророка Ісаї („Визволить зобидженого, захистить сироту, вступіться за вдовицю. Прийдіте та розсудимо, – говорить господь. – Якщо будуть гріхи ваші як обагрені, – як сніг я обілю їх”). Автор прагне уславити Бога, показати, що Божої ласки можна домогтися трьома добрими ділами: „покаянієм, сльозами і милостинею”. У першій частині вміщені уривки з творів Василя Великого, який повчав, що „треба мати душі чисті, непорочні, тіла худі, лагідну бесіду і в міру слово господне; при їді і питті без галасу великого бути, при старих – мовчати, премудрих – слухати, старшим – покорятися, з рівними і меншими – приязнь мати; без лукавства розмовляти, багато розуміти; не лютувати словом, не хулити розмовою, не надміру сміятися, соромитися старших; до жінок недостойних не говорити; додолу очі мати, а душу – вгору; уникати, не старатися повчати легковажних; власть же – ні за що мати, як і од усіх честь”.

Мономах підкреслює, що потрібно прощати навколишніх, адже „чоловіколюбець-бог милостив і премилостив. Ми, люди грішні є і смертні, а коли нам хто зло вчинить, то ми хочем його пожерти і кров його пролити найскоріш. А господь наш, володіючи і животтям і смертю, согрішення наші, вищі од голови нашої, терпить раз, і знову, і до скону живоття нашого”. І головне, потрібно завжди прославляти Господа молитвою: „Благословен же ти еси, господи, і прославлений вельми!... Тож, хто не восхваляє тебе і не вірує всім серцем і всією душею во ім'я отця і сина і святого Духа, – нехай буде проклят!”, – цитує автор перше послання Павла до коринтян.

Поступово релігійні поради, настанови переходять у світські. Володимир малює образ ідеального князя-правителя, перелічуючи його обов'язки перед церквою, підданими, самим собою. Він виступає проти смертної кари: „Якщо хто буде достоїн навіть смерті, то не погубляйте ніякої душі християнської”. Мономах застерігає дітей: „Річ мовлячи і лиху і добру, не кленіться богом, ні хрестіться, бо немає ж у сім ніякої потреби. ... А цілувавши хрест, додержуйте клятви, щоб переступивши її, не погубити душі своєї”. Володимир описує обов'язки князя: не покладатися на підданих, а все перевіряти самому. У поході князь повинен забути про сон, їжу і воду. Не можна давати війську грабувати мирне населення. Князь повинен вшановувати гостя, незважаючи на його статус. Володимир Мономах підкреслює, що потрібно постійно працювати над собою: „коли добре щось умієте – того не забувайте, а чого не вмієте – то того учітесь”. Тут Володимир посилається на приклад із життя, розповідаючи, що його батько – князь Всеволод, – сидючи дома, вивчив п'ять мов. Головне ж зло для людини – лінощі, бо „що людина вміє – те забуде, а чого не вміє – то того не вчиться”.

Світські повчання Володимир закінчує програмою князівського дня: вставати до схід сонця („хай не застане вас сонце на постелі”), найперше помолитися („вранішню воздавши богові хвалу”), потім радитися з дружиною, судити людей, їхати на лови, в полудень спати і т.п.

Після дидактичної частини автор поступово переходить до автобіографічної, розповідаючи про те, як він „труждався, походи діючи і лови, з тринадцяти літ”. Дослідники припускають, що при написанні твору він користувався щоденником чи літописом, оскільки автобіографія вражає кількістю і точністю викладених фактів.

Настанови дітям Володимир підкріплює прикладами з власного життя. Ця частина – спогади про численні походи, в яких Володимир брав участь: на Ростов, Курськ, Смоленськ, Володимир, Переяслав, Новгород, Полоцьк тощо. Автор говорить про 83 великі походи, решту ж менших він не пам’ятає. Мономах ніколи не чинив несправедно. Одного разу, коли була боротьба за Чернігів з Олегом Святославичем, Володимир поступився своїми позиціями і віддав місто Олегу. Пожалівши „християнські душі і села, що горіли, і монастирі, я сказав: „Не хвалитися поганим!” І оддав я брату отця його місце, а сам пішов на місце отця свого – до Прєяславля”.

Усі перемоги Володимир приписує Богу, адже лише за його допомоги вони були отримані. У кінці опису майже кожного походу автор пише: „І Бог нам допоміг”. Дякує Мономах Спасителю також за те, що рятував князя на ловах, коли „два тури на рогах підкидали мене з конем, олень мене один бив рогами і два лосі – один ногами топтав, а другий рогами бив. Вепр мені на бедрі меча одірвав, ведмідь мені біля коліна пітник укусив, лютий звір скочив до мене на бедра і коня зо мною кинув на землю, та Бог уцілілим зберіг”.

У кінці „Повчання” Володимир звертається до дітей і підкреслює, що не себе він хоче вихвалити цими спогадами, а Бога.

„Повчання” цікаве тим, що це перший оригінальний твір такого жанру на Русі. Жанр батьківських повчань був поширений у середньовіччі, і Володимир міг знати такі твори, як „Повчання Соломона синові” (з притч Соломона), „Заповіді дванадцяти патріархів”, візантійські повчання Ксенофонта і Теодори, вміщені в „Ізборнику Святослава” 1076 року, англосаксонські „Батьківські повчання”. Але „Повчання” не є копіюванням, наслідуванням класичних зразків цього жанру, це самостійний твір, побудований на фактах руської історії і власного життя Володимира Мономаха.

Збірка „Млеко” І.Величковського як зразок поезики курйозного віршування

Іван Величковський належить до когорти письменників XVII–XVIII століття, літературна спадщина яких потребує ще пильної уваги дослідників. Доробок автора складають „Вірші про Дедала” (присвячені І.Самойловичу), польський панегірик „Lucubratiuncula” (з лат. – нічна праця) на честь Лазара Барановича, два зшитки поезій у складі Софійського збірника та дві слов’яноукраїнські збірки „Зегар з полузегарком” та „Млеко”. Дві останні

збірки було виявлено 1908 року після більш ніж 200-літнього переховування в родині нащадків І.Величковського. З того часу спадщиною поета цікавилися В.Перетц, С.Маслов, Д.Чижевський, В.Крекотень, В.Колосова, В.Шевчук. Але як зауважували В.Колосова та В.Крекотень, тривалий час головною вадою історико-літературного осмислення поетичного доробку І.Величковського був розрив змісту й форми: „Одні дослідники вважали епіграматичну і, зокрема „курйозну” форму за невідповідну для виразу „істин християнства” і на цій підставі негативно оцінювали цю форму. Інші ігнорували й ігнорують зміст – „істини християнства” і „відображення реальної дійсності”, високо підносячи „майстерність”, „техніку” – формалістично трактовані мистецькі твори”.

Сучасні дослідники мають зважити на це застереження передусім тому, що для самого автора ніякої суперечності між змістом і формою його творів не було. Явище І.Величковського – не виключне, а закономірне в контексті епохи бароко, хоча і є однією з вершин цього літературного напрямку. І.Величковський – людина бароко, в якій ренесансна життєрадісність поєднувалася з глибокою релігійністю, що породжувало внутрішню суперечливість його душевного світу. Літературна творчість стала компромісним виходом з цієї ситуації: традиційний християнський зміст поет вкладає в майстерні іноземні літературні форми.

У творчості поета умовно виділяють два періоди – 60–70 і 80–90 роки XVII століття. У перший період він розробляє і релігійні, і світські теми, доходячи часом до вільнодумства. Наскрізним мотивом другого періоду його творчості став молитовний ліризм, прагнення до каяття за свої людські слабкості. Збірка „Млеко” належить до першого періоду творчості поета й датується 1691 роком. При цьому дослідники висловлюють припущення, що твори, об’єднані в ній, писалися в молодості, адже й сам автор називає їх „молочною дитячою працею”. Вони становлять ніби частину поезики, присвячену теорії курйозного віршування, і, на думку В.Шевчука, писалися з метою підготовки автора до викладання цього курсу.

Проблеми вивчення курйозної поезії у своїх дослідженнях розв’язували М.Петров, Д.Чижевський, Г.Сивокінь, М.Сорока, В.Маслюк, О.Ткаченко. Зокрема, остання дослідниця визначила курйозну поезію як систему поетичних жанрів, у основі яких лежить синтезування літературного тексту з елементами та засобами різних видів мистецтв і наук. Виходячи з наявності в тому чи іншому жанрі курйозної поезії різних видів мистецтва і науки, вона виділяє граматичні, шрифтові, графічні, музичні, арифметичні, астрономічні, риторичні курйозні вірші та їх різновиди. Значна кількість цих різновидів була засвідчена вже в „Млеці” І.Величковського.

У повній назві збірки вказується, що „туди поетичні в честь преблагословенної Діви Марії складені”, а дарується збірка митрополиту Варлааму Ясинському, покровителю поета, до якого звернені вірші на герб та передмова. У „Передмові до читальника” ж автор розкрив мотиви, які спонукали його до творчості: він, як „справжній син Малоросійської вітчизни нашої” вболіває, що на його батьківщині ніхто не складає таких майстерних поетичних праць, які він бачив в інших народів, а тому вирішує такі „поетичні

штуки заявити руською мовою” (тобто книжною українською). Та на відміну від іноземних, його праця призначатиметься не заради „сьогосвітніх” жартів, але „цілком до хвали Бога слави і славетної володарки нашої Богородиці і завжди Діви Марії, і на оздобу Вітчизни нашої та втіху малоросійським синам її, особливо для читання охочим та любомудрим”. Цікаві й настанови І.Величковського щодо читання його творів. Автор попереджає, що читаючи його вірші швидко, можна й не зрозуміти їх, не винести від читання жодної користі. Для їх сприйняття потрібен такий же труд, як і для їх творення: окремі з віршів, говорить поет, не складеш і за місяць. „Передмова” до „Млека” є видатною естетичною і літературознавчою пам’яткою другої половини XVII століття і рекомендації, висловлені в ній, стосуються не лише курйозної поезії І.Величковського, але і всієї його творчості. Вони співзвучні з епіграмою автора „Тому, хто пише вірші”:

Труду писання не може пізнати
Той, хто не знає як треба писати.

Думає, легке і просте це діло:

Пишуть три пальці, а все болить тіло.

У настановах І.Величковського читачеві відбито одну з провідних особливостей барокової естетики – піднесення естетичної цінності інтелектуальної праці.

В основній частині збірки з’ясовуються ознаки, властиві різновидам курйозної поезії, і наводяться її зразки. Види „поетичних штучок”, які розглядає І. Величковський, такі: ехо, різні типи раків (літеральний, словесний, всуперечслівний), вірші четверогранний, „порядок непорядний”, абетковий, суголосний, спільновідмінковий, чотири різновиди акровірша, жартівливий вірш, „програма, анаграма, епіграма”, багатоперемінний вірш, чотири типи лабіринту, стовп, пересічний вірш. Розглянемо окремі з них.

Так, ехом (сучасний термін – луна) поет називає вірш, в якому кожний наступний рядок складається з двох складів, що повторюють кінцеві склади попереднього рядка:

– Що просиш ти, Адаме, чи земного краю?

– Раю.

– Чому ж туди не входиш, чи ж боїшся брани?

– Рани.

Рак (сучасний термін – паліндром) – вірш, у якому навпаки читаються або літери (літеральний), або цілі слова (словесний), виражаючи той же зміст. У раці всуперечслівному слова, прочитані навпаки, виражають протилежний зміст. Ось приклад останнього, в якому наведені слова Богородиці:

Зі мною життя – не страх смерті.

Мною жити – не умерти.

Коли цей вірш прочитати справа наліво, він перетвориться на слова винуватиці гріхопадіння Єви:

Умерти – не жити мною.

Смерті страх – не життя зі мною.

В абетковому вірші слова розташовані так, що перше починається літерою *аз*, друге – *буки*, далі – *веди*, *глаголь*, *добро* і т.ін.

Звичайне прочитання жартівливого вірша дає жартівливий зміст:

Залиш молитву, дівство розтли, злих шануй, друже,
Лінь полюби, бережи злість, лай добрих дуже... .

Якщо ж цю жартівливу пораду щодо порушення принципів християнської моралі прочитати по вертикалі, то отримаємо істинний зміст твору:

Залиш лінь, молитву полюби, дівство бережи,
Розтли злість, злих лай, шануй добрих, друже, дуже...

На відміну від жартівливого, чотиригранний вірш зберігає однакове значення як при звичайному, так і при вертикальному прочитанні.

У кінці збірки вміщені три двовірші з виділеними окремими літерами, які, читаючись в різному порядку, складають ім'я і прізвище автора збірки. Так, третій двовірш „Автор до читальника” має такий вигляд:

НАстр**ОЙ** навспак цинобру. Коли угадаєш,
Гірш**ИЙ** Котрий з Сих? **ВО**в**К** **ЧИ** **ЛЕВ**? –

То мене пізнаєш.

Прочитавши „навспак”, тобто навпаки, літери, виділені циноброю (фарбою), матимемо ім'я і прізвище поета: „Величковский Иоан”.

Збірка „Млеко”, що становить важливу частку літературної спадщини І. ьВеличковського, засвідчує увагу поета до реформування українського вірша, техніки віршоскладання, гри словом, звукопису. Автору властивий погляд на поезію не лише як на естетичну категорію, але й як на науку, що має засвідчити його інтелект, вченість, хоч часом таке захоплення поетичною технікою вело до нехтування змістом.

Новаторство трагедокомедії „Володимир” Ф. Прокоповича

Трагедокомедія „Володимир” Ф.Прокоповича – перша у вітчизняній літературі історична драма. Її автор відомий як проповідник і філософ, суспільний діяч і теоретик літератури, поет і драматург. На сьогодні саме його літературна творчість зберегла суспільно-історичну і художню значимість.

Трагедокомедія (сучасний термін – драма) як синтетичний жанр уже був новаторським, оскільки допускав поєднання „низького” і „високого”, трагічного і комічного. Ф.Прокопович підкреслював, що в його творі „змішувались смішні речі, дотепність з поважними і скорботними і низькі особи із знатними”.

У побудові п'єси драматург ішов за правилами власного курсу поетики, складеного ним у 1705 році, тоді, коли і була написана драма. Особливістю теорії Ф.Прокоповича є його прагнення наблизитися до античних зразків. Він радить будувати п'єсу з п'яти актів, не більше десяти сцен у кожному, а у кожній сцені має брати участь не більше трьох осіб. Розвиток дії підлягає певній композиції. Перший акт (протасис) відповідає сучасній експозиції;

другий (епітасис) починає розгортати саму дію, третій і четвертий (катастазис) зображають колізії, підводячи до розв'язки, п'ятий (катастрофа) закінчує дію.

Ф.Прокопович вніс у драму „Володимир” багато нового, відійшовши від алегорично-моралізаторського характеру попередніх шкільних драм. Новим був вибір сюжету з вітчизняної історії замість абстрактного алегоричного трактування біблійного оповідання або того чи іншого життя. В основі сюжету твору – прийняття християнства київським князем Володимиром Святославичем.

Що ж до історичної вірогідності, то в розпорядженні автора, на думку літературознавців, були дуже скупі історичні джерела, на зразок „Синописа” Інокентія Гізеля, які не могли дати йому серйозного матеріалу. Але сам Ф.Прокопович вважав, що головним у творі має бути не точна передача історичної події так, як вона відбулася, а показ того, як вона повинна відбуватися. На його думку, цього вимагало завдання історичного твору – навчати людей, якими вони повинні бути в різних життєвих ситуаціях.

Безсумнівним є новаторство Ф.Прокоповича в розробці образу київського князя. Фольклорний Володимир не імпонував авторові, там взагалі немає згадок про язичника Володимира. Проігнорував драматург і житійного Володимира, який зображений статично, як святий. Ф.Прокоповичем був опрацьований літописний варіант, за яким князь не являє собою моноліту, його образ роздвоєний: літописець-християнин провів чітку межу між Володимиром-язичником і князем-першохристителем.

Характерною особливістю твору є те, що в ньому висвітлено не все життя князя, а лише його боротьба за хрещення Русі. Драматург, показуючи душевну боротьбу, пережиту Володимиром, вводить психологічний мотив, що також не практикувалося в драмах його попередників. Князь Володимир не просто вирішив перейти в нову віру, в його душі відбувається напружена боротьба, що ілюструє розвиток дії і кульмінацію:

Моя же утроба горіти
Мняшесь, і страх нікий пронзе мя; оттолї
не вім, како ко моей приліпися волї
Ім'я християнське, наші же мні мертві
бозіє мняться і мерзкі їх жертви.

У відтворенні психологічного стану героя автор також стає на шлях новаторства, подаючи замість шаблонних алегорій та абстрактних словесних формул внутрішній монолог Володимира:

О Христе мой! (Моїм нарицаю,
чужд тебе, окаянный!). В твоєй уповаю
Помощі; твоїм бути желаю всеціло,
тебі мою отдаю і душу, і тіло.

У радянському літературознавстві існувало два погляди на актуальність п'єси: або вважалось, що в трагедокомедії алегорично відображена боротьба Петра I з реакційним духовенством, або зв'язок із сучасністю формулювався в більш загальному плані – як ідея боротьби за поширення просвітництва в Росії. Це пов'язане з тим, що тривалий час творчість Ф.Прокоповича розглядалась як

явище передкласицизму (М.Гудзій, Д.Благой, П.Берков, В.Кузьміна, О.Державіна, Л.Кулакова), раннього Просвітництва (П.Берков, Е.Вінтер). Питання про бароковий характер творчості Ф.Прокоповича, уперше порушене І.Єрьомінін, О.Морозовим, Д.Лихачовим, О.Панченком, І.Іваньо, сьогодні набуває все більше прихильників, оскільки дозволяє найбільш адекватно реконструювати художній світ письменника. І хоч у своїх теоретичних трактатах автор трагедокомедії критикував крайнощі стилю бароко, але у творчій практиці не завжди був послідовним у виконанні своїх рекомендацій.

Зокрема, „Володимир” дає приклад поєднання кількох шарів оповіді, що властиво для барокового твору, де політичне іносказання обов’язково поєднується з пошуком релігійно-філософських і етичних істин. Перший – це зображення драматичного, трагічного пафосу, причому відбувається не кривава трагедія із смертю героїв, а скоріше драма ідей: Володимир із такого як всі стає подвижником, стовпом християнської віри. Другий – це зображення зажерливих і недалекоглядних жерців поганства, що тісно пов’язані з пекельними силами, які приходять їм на допомогу, щоб стримати рух Володимира до християнства. Тобто маємо чітке розмежування на „верх” – усе духовне, чуже тілесному пануванню, червопоклонству, невігластву, та „низ” – тілесне, пов’язане з задоволенням низьких потреб, із пристрастями, спокусами замість читання та писання розумних книг.

Є ще третій шар – сучасність, якій усе це адресоване. Про наявність цього адресата свідчить посвята трагедокомедії, у якій говориться: „Владимир ... в преславной академії Могило-Мазеповіанської Київської, привітствующой ясновельможного его царського пресвітлого величества війська Запорозького обох стран Дніпра, гетьмана і славного чину Святого Андрея-апостола, кавалера Іоанна Мазепи, превеликого свого ктитора, на позор російському роду ... показаний”. А у пролозі Мазепу названо ясновельможним паном, добродієм, наступником, якому від Бога доручена Володимирова держава. Йому бажають дорівнятися перемогами до Володимира, піднести державу на такий же рівень. Далі ж говориться, що в образі Володимира гетьман повинен побачити себе, що твір – це дзеркало, в якому показана хоробрість, слава, відданість православній церкві подвижника Мазепи. Трагедокомедія Ф.Прокоповича присвячена і князю Володимирі, хрестителю Русі, і гетьману Івану Мазепі. Органічному поєднанню староруських часів з умовним сучасним служить і останній акт трагедокомедії – хор апостола Андрія Первозванного та ангелів, що пророкують майбутню долю Києва:

Світ от світа

(Вижду) умножається, – яко-бо вначалі
мал поток з гор ізходить, потом же во малі
Умноженный от іних, зтекшися в єдино,
пространними ліється струями. Не інно
Чудо о твій славі вижду, граде божий.

Отже, перекидаючи місток із давнини в свою епоху, Ф.Прокопович виступає виразником певних політичних тенденцій, боротьба християнства з

язичництвом у його творі уособлює собою боротьбу старого із новим на сучасному етапі.

Новим було і те, що у творі вже відсутні персонажі античної міфології, а кількість алегоричних персонажів зведено до мінімуму. За висловом М.Гудзія, Ф.Прокопович увів у свою п'єсу не „голі” алегорії і уособлення, а образи бісів-спокусників, наділених суто людськими властивостями. Автор уводить, проте, невідому давній українській драмі особу – Духа Ярополка, яка, на думку М.Возняка, могла з'явитися під впливом трагедії Сенеки „Тієст”.

У постатях жерців із промовистими іменами можна побачити спробу ввести у драму сатирично-побутовий елемент, узятий із життя. А це робило зайвим розважальні додатки в формі механічно пристосованих інтермедій і надавало архітектоніці драми незвичайного на той час вигляду.

Як на сучасників, так і на наступників Ф.Прокоповича по академії сильно вплинула й постановка твору, яка відбулася 3 липня 1705 року. Вихованці Києво-Могилянської академії розіграли його на Щекавиці, тобто драма з київського життя вперше мала декораціями київські краєвиди.

Отже, п'єса Ф.Прокоповича „Володимир”, з одного боку, є синтезом усього попереднього розвитку драматургії, а з іншого – знаменує новий етап у розвитку української літератури.

Філософські мотиви поезії Г.Сковороди

Поетична збірка „Сад божественних пісень” стала викладом у поетичній формі основних філософських ідей Г.Сковороди, які пізніше знайшли розвиток у його філософській прозі. Цей аспект доробку письменника неодноразово ставав об'єктом пильної уваги літературознавців, зокрема, Д.Багалія, Ю.Барабаша, М.Грицяя, О.Мишанича, Ф.Поліщука, Л.Ушкалова, В.Шевчука та ін.

Збірка була укладена після 1885 року із уже готових 30 віршів, написаних у різний час і з різного приводу. Проте, вона – не формально-механічне об'єднання поезій, а твір, наділений ідейно-естетичною цільністю. Свідченням цього є як сама назва збірки, де саду уподібнюється життя людського духу, так і принцип компонування матеріалу: автор не дотримувався хронологічного порядку, а підкорив його певному ідейно-естетичному завданню, у здійсненні якого організуюча роль належить епіграфам – цитатам із Біблії. Епіграфи дають ключ для розуміння авторської концепції циклу, наголошують на окремих аспектах віршів, націлюють на виявлення не завжди очевидного смислу.

Сатиричний пафос вірша „Всякому городу нрав и права” (пісня 10-а) спрямований проти вад тогочасного суспільства. Змальовані тут персонажі – це конкретні типи панів і підпанків, шахраїв і злодіїв, картярів і розпусників. Тут і Петро, який заради чинів витирає панські кутки, і Федька-купець, який „при аршині все лжет”, і лихвар, який мріє про свої проценти, і пани, які, наслідуючи моду, перебудовують свої палаци за іноземним зразком, скуповують землю. Постає перед читачем і юриста-хабарник, який, витлумачуючи закон на свій лад, збагачувався на цьому. Поет висміював і панський побут: полювання зі

псами, п'яні оргії з „амурними” справами. У цій яскравій картині життя другої половини XVII століття впізнаються сучасники Г.Сковороди з різних верств суспільства. Лейтмотивом твору є осудження вад, застереження від гріхів і згубних пристрастей, увага до універсальних проблем буття. Показуючи несталість буття людини у світі, письменник використовує мотив смерті, який засвідчений як епіграфом твору („Блажен муж, иже в премудрости умрет и иже в разуме своем поучается святыне”), так і останньою строфою. До того ж, у чернетці-автографі поезії її заголовком були слова „Дбаю лише про те, щоб щасливо померти”. У зв'язку з цим, вищим етичним ідеалом письменника виступає поряд із добром, розумом, працею, чесністю, моральністю і совістю, як чистий кришталь:

Смерте страшна, замашная косо!
 Ты не щадиш и царских волосов,
 Ты не глядиш, где мужик, а где царь, –
 Все жереш так, как солону пожар.
 Кто ж на ея плюет острую сталь?
 Тот, чия совесть, как чистый хрусталь.

Соціальна проблематика звучить і в поезії „Кто сердцем чист и душею” (пісня 20-а). Біблійний епіграф „Во граде бога нашего, в горе святей его; уподоблю его мужу мудру, основавшему храмину свою на камене. Кто взыйдет на гору господню?” долучає цей твір до єдиного контексту „божественних пісень”, завдання яких полягало в навчанні істині й добродійності. Ілюструючи своїм твором слова Лота, що його з родиною Бог врятував під час знищення грішного міста Содом, автор підкреслює важливість моральної чистоти в житті людини:

Кто сердцем чист и душею,
 Не нужна тому броня,
 Не нужен и шлем на шею,
 Не нужна ему война.

Антитезою прагненню до тлінних розкошів виступають розумне ставлення до життя і загальнолюдські чесноти:

Непорочность – се тебе Сигор,
 И невинность – вот небесный двор!

У непостійному світі з його минушими цінностями марними є зусилля, спрямовані на досягнення земної величі, слави, марні сподівання на царів, оскільки все це є прахом. Автор же закликає до святого „граду”, що не боїться ні бомб, ні стріл, ні вогню; у ньому люблять навіть ворогів і добром платять не лише друзям. А на запитання, де ж знаходиться цей прекрасний „град”, Г.Сковорода відповідає:

Сам ты град, з души вон выгнал яд,
 Святому духу храм и град.

Ці слова знаходяться в площині погляду поета-філософа на людину. І хоч окремих творів проблемам людини він не присвячував, та проте писав про них майже в кожному творі, постійно повертаючись до написаного в нових контекстах. Г.Сковорода відмовився від умовного образу людини, що виступає

проекцією боротьби добра й зла. Його герой має право вибору, і його шлях до спасіння полягає в самопізнанні. Пізнаючи себе, людина рухається до вічних цінностей, і лише в такому русі готовий бачити її поет.

Помітне місце у збірці посідають і пейзажні твори: „Весна люба, ах, пришла” (пісня 3-я), „Ах поля, поля зелені” (пісня 13-а), „Ой ты, птичко жолтобока” (пісня 18-а). Образність останнього близька до народнопоетичної: „зеленая травка”, „молоденькая муравка”, „явор над горою”, „буйны ветры” та ін. Але пейзажні картини й образи не були самоціллю для Г.Сковороди. Згідно з його думкою, людина не співіснує з природою, а є її невід’ємною частиною, тому в мистецькій концепції поета пейзажна тематика тісно поєднується з роздумами про щастя людини, шляхи досягнення душевної рівноваги, гармонійної єдності з природою, а також із критикою вбивчої для людини тенденції занепаду села й панування міста. Г.Сковорода вважав, що поза природою людина духовно нівечиться. Саме в цьому погляді на роль природи й слід шукати ключ до розуміння епіграфу твору „Господь гордым противится, смиренным же дает благодать” і заяви мислителя:

На что ж мне замышляти,
 Что в селе родила мати?
 Нехай у тех мозок рвется,
 Кто високо вгору дмется,
 А я буду себе тихо
 Коротати милый век.
 Так минет мене все лихо,
 Щастлив буду человек.

Він був далекий від заперечення міста – явища цивілізації, а лише висловлював жаль за неминучими духовними втратами і застерігав від небезпеки, яку таїв у собі розрив із природою. Природа, як одне з найбільших і найдосконаліших творінь, – на думку Г.Сковороди, – спроможна допомогти людині, як власній часточці, досягти внутрішньої гармонії. Тому й пов’язує автор використання мотивів пейзажу із вченням про особисте й загальне щастя.

Пісні 25-а, 26-а, 27-а з присвятами архімандриту Г.Якубовичу, єпископам І.Козловичу та І.Миткевичу є панегіриками, які від загальної маси творів цього жанру відрізняє не тільки почуття міри автора в прославленні видатних особистостей, але і проголошення суто сквородинівської ідеї: гідна людина, що займає високе становище в суспільстві, – це радість і благо для всієї країни.

Його ідеалом була духовно вільна людина, що було дуже актуальним на той час, бо друга половина XVIII ст. – це з одного боку розквіт Київської академії, а з другого – безгетьманство, коли в Україні панувала Малоросійська колегія, а козацька старшина почала вироджуватись у російське дворянство, збагачуватись у варварський спосіб. У той період було зруйновано Запорозьку Січ, ліквідовано адміністративно-територіальний поділ, закріпачено селян. Українська друкована книга була заборонена, а книжна українська мова поступово починає замінятися офіційно запровадженою в навчальні заклади російською. Указом Катерини II забороняється викладання української мови в

Києво-Могилянській академії, із церковних книг вилучають тексти українською мовою, а в населення – українські букварі. Ці та інші трагічні події національної історії випали на долю Г.Сковороди. Україна не лише втрачала політичну свободу, але й морально упосліджувалася. Тож не випадково він виступав поборником свободи як запоруки вільного розвитку чеснот і здібностей людини, як чинника суспільної гармонії, без якої не може запанувати справедливість. У вірші „De libertate”, який не входить до збірки, автор, роздумуючи над поняттям свободи, ставить її вище золота. Звучать у поезії й особисті переживання: „О, когда б же мне в дурни не пошиться, // Дабы волности не могл как лишиться”. Пов’язаний цей біографічний момент із небезпекою потрапити в кріпацьку залежність від поміщика С.Томари після запровадження кріпацтва. Г.Сковорода усвідомлював, що без свободи політичної неможлива свобода моральна, тому й прославляв у своєму творі Богдана Хмельницького :

Будь славен вовек, о муже избранне,
Волности отче, герою Богдане!

Г.Сковорода не замірявся духовно переформувати все суспільство – треба спочатку зцілювати конкретну людину, відкрити їй сенс буття, шляхи досягнення щастя, а вже тоді вільно мисляча людина, яка пізнала саму себе, зможе змінити довколишній світ і знайти шляхи та засоби оздоровлення суспільства.

І.Котляревський – драматург

І.Котляревський був одним із найосвіченіших людей свого часу, здатним конкурувати з європейськими інтелігентами. Завдяки самоосвіті дістався найвищих освітніх щаблів. С.Стеблін-Камінський писав, що його бібліотека складалася з творів латинських і французьких авторів класичної епохи, романів А.Лафонтена, Дюкре-Дюменіля, Радкліфа, Вольтера в російському перекладі, багатьох періодичних видань.

Драматургія – ще одна іпостась, у якій він проявив себе. Про І.Котляревського-драматурга писали Г.Александрова, В.Вієвський, О.Гончар, С.Задорожна, Н.Зінченко, Л.Мороз, М.Назар, Д.Наливайко, О.Слоньовська, М.Сулима, П.Хропко, М.Яценко, А.Шамрай та інші.

І.Котляревський брав участь у аматорських виставах, особливо йому вдавалися комедійні ролі. У 1818 році було запрошено до Полтави трупу І.Штейна з Харкова. Частина акторів переїхала до Полтави, І.Штейн залишився в Харкові; директором театру генерал-губернатор М.Рєпнін призначив І.Котляревського. Він став не тільки адміністратором, а й художнім керівником. До складу трупи входив молодий талановитий М.Щепкін. Доля тісно зв’язала І.Котляревського та М.Щепкіна не лише як акторів. На ці роки припадає важлива подія – викуп М.Щепкіна з кріпацтва, в якому активну участь брав І.Котляревський. Відомий репертуар театру, але жодної української п’єси. Відсутність українського репертуару й талановита гра М.Щепкіна наштовхнули І.Котляревського на думку самому написати. З’явилися „Наталка Полтавка” та

„Москаль-чарівник” (1818–1819), поставлені вперше на сцені Полтавського театру в 1819 році. Ці дві п'єси започаткували нову українську драматургію й український національний театр. І.Карпенко-Карий назвав „Наталку Полтавку” праматір'ю українського народного театру, зразком народної поезії у драматичній формі. На відміну від „високої” класицистичної трагедії, яка за допомогою абстрактно-логічного узагальнення показувала подвиги й страждання великих людей, та комедії, де об'єктом смішного виступав народ, у його п'єсах представники простого народу виходять на сцену як герої, гідні поваги й наслідування. І.Котляревський намагався показати типові характери в конкретних національних обставинах свого часу. Замість основного класицистичного конфлікту – між людиною і суспільством – тут маємо життєвий конфлікт між членами суспільства, який у „Наталці Полтавці” має виразну соціальну основу.

П'єса „Москаль-чарівник” – це вже твір сатиричного жанру. У ній автор виступає проти утисків України з боку агресивного північного сусіда. Обстоюючи збереження національної самобутності українців, рідної мови, І.Котляревський дорікає російським зайдам за те, що вони ласі до українських вареників, а говорити мовою корінного народу, серед котрого живуть і чий хліб їдять, не вміють і не хочуть. Джерело п'єси – саме життя українського народу. Фактично з 1654 року, коли Б.Хмельницький заключив з Москвою договір про взаємодопомогу, в українських селах і містах стояла московська залага. Москалі жили в домітках українських родин без їхньої згоди.

У час, коли московській імперії здавалося, що Україна вже не існувала й ніщо вже не відрізняло південних губерній від північних, залунав голос І.Котляревського. У п'єсі виступають по-різному зорієнтовані герої, між якими стоїть соціальний, моральний, психічний, національний та мовний бар'єр. Але драматург так розвиває дію, що і Тетяна, і Михайло, і постоялець повірили Финтикові, показали себе милосердними. Однак, найдовірливіший читач відчує присмак нещирості Финтика. На нереальність Финтикової поведінки вказував і М.Яценко. Фінал п'єси умотивовано не тільки жанровими особливостями водевілю, а й культурними нормами українського народу. Каяття передбачає прощення, милосердя. Реакція неприйняття каяття з погляду соціальної поведінки небажана, бо веде до ескалації конфлікту. В ідеї вибачення як реактивного акту міститься ідея християнського всепрощення, що ґрунтується на благодіянні та християнській любові.

Згідно з цими нормами вчинив Михайло. Він прощає неохоче, виявляючи при цьому притаманну українському народові терпимість, великодушність, здоровий глузд і гумор, якості людини, у якої немає потреби принижувати інших, хоча прощення може даватися їй не завжди легко. Проблема не в тому, чи каявся Финтик щиро, а в тому, що прощенням автор декларує позастанові цінності людської особистості, високу моральність народних норм.

Драматичні твори письменника великою мірою були пов'язані з традиціями українського народного театру (вертепу), з інтермедіями XVIII ст., з російською комічною оперою XVIII ст. та фольклорною стихією.

Літературознавці визначають жанр „Наталки Полтавки” як соціально-побутова драма, „міщанська драма” (М.Яценко). І.Котляревський же свої п’єси назвав „операми”, і не тільки тому, що в них є чимало пісень, які виконують „роль” оперних арій. Комедія традиційно вважалася низьким жанром. „Комічну оперу”, зокрема російську, дослідники пов’язували із жанром „слізної” комедії („Хвалько”, „Диваки” Я.Княжніна, „Лукавін” О.Писарева, „Севільський цилюрник” П.-О.Бомарше, „Пан де Пурсоньяк” Ж.-Б.Мольєра). „Наталка Полтавка” і „Москаль-чарівник” мають чимало подібностей до них, а ще більше відмінностей (українські твори багато в чому виграють). Тому переконливим є висновок про оригінальність і національну специфіку драм І.Котляревського.

Про опозицію „розум-серце” І.Котляревський має свої уявлення: він прагне ідеалу – гармонії й у внутрішньому світі людини, і в її взаєминах з оточенням. Такі моменти у „Наталці Полтавці” мають щоразу нове значення. Там, де йдеться про розум як про інструмент здобування матеріальних вигод, автор робить натяк на те, що він здатен служити бісові для наживи („Без розума в світі живуть гарно, / А з розумом та в недолі вік проходить марно”). Письменник явно відступає від культу розуму, що зовсім не є всесильним. А коли Наталка захищається від материних докорів („Нехай вони будуть розумні та багаті, ...та коли серце моє не лежить до їх і коли вони мені осоружні...”) – знов серце виходить на перший план. Виборний-сват радить дівчині „взятись за розум”, а Наталка намагається переконати присутніх у неможливості задуманого шлюбу. У другій дії „взаємини” цих понять змінюються: важливішим стає серце. Щасливим фіналом п’єси є визнання й утвердження права й логіки серця. Так виявлено у творі українську ментальність і водночас причетність п’єси до сентименталізму як літературної течії, що віддає перевагу чуттю над раціональним. Разом із тим долі героїв пов’язані з обставинами (хоча не лише ними зумовлюються). Автор дотримується міметичних принципів (художнє відтворення життя у формах самого життя), звертаючись до своєї сучасності – ці особливості п’єси пов’язують її з реалізмом. І.Котляревський покладався на народні етичні й естетичні традиції. Просвітницька ідея „природної людини” в Україні набувала іншого змісту. У своєрідності життєвого укладу своїх земляків драматург шукав рівновагу „природи” та „ідеї” (слова Петра стосовно Терпилихи „Дай Боже, щоб її природна доброта взяла верх над приманою багатого зятя” поширюються на всі взаємини персонажів). Автор віднаходив гармонійну ясність внутрішнього світу персонажів, виявлену їхніми вчинками, що їх можна класифікувати як вираження класицистичного ідеалу.

Письменник у драмах створив такий національний характер, через який можна зрозуміти сутність і нації як „особистості”, тобто частини людства, і тим самим пізнати сутність людства, невіддільною частиною якого є ця нація. „Наталка Полтавка” є твором, таємницю якого ще не розгадано (О.Гончар), і суть його можна визначити трьома взаємопов’язаними категоріями: особистісне, національне, загальнолюдське. Цією п’єсою І.Котляревський одразу взяв високий тон – і в плані морально-етичному, і в художньому, – визначивши основні напрямки розвитку української драматургії. Секрет

неперехідної естетичної чарівності драми в тому, що автор втілює у яскраву художню форму неоднозначність людської психології.

У фіналі всіх відомих вистав „Наталки Полтавки” звучать слова: „Де згода в сімействі, де мир і тишина, щасливі там люди, блаженна сторона!”. У тих виданнях, які ґрунтувалися на авторському рукописі (київське видання 1969 року), слова фінального хору такі: „Коли хочеш бути щасливим, / То на Бога покладайся, / Перенось все терпеливо / І на бідних оглядайся”. Саме в цих словах, як пише Л.Мороз, ідея твору. У творі немає лихих людей, злих учинків – є лише гріховні наміри, є людські помилки на певному етапі життя, є й каюття (нехай і своєрідно виражене). Драматург навчає реципієнта жити й будувати свої взаємини з іншими людьми за приписами євангельської моралі. Отже, рух у п'єсі відбувається не так до просвітницького (русоїстського) ідеалу, як до ідеалу християнських цінностей.

Є.Гребінка – байкар

Першим видатним байкарем в українському письменстві передшевченківської доби судилося стати Є.Гребінці – „талановитому писателю російсько-українському...”, за словами І.Франка. До оцінки літературної постаті Є.Гребінки зверталися його сучасники Л.Боровиковський, Г.Квітка-Основ'яненко, М.Костомаров, П.Куліш, І.Срезневський, П.Білецький-Носенко; помітна увага до творчості митця і в літературознавців наступної епохи – М.Петрова, Олени Пчілки; і в сучасних дослідників: серед їх студій виділяємо праці П.Волинського, Б.Деркача, Л.Задорожної, С.Зубкова, Є.Кирилюка, Н.Крутікової, Л.Селіванової, О.Цибаньової.

Славу Є.Гребінці як байкареві принесли його „Малороссийские приказки”, що вийшли у Петербурзі двома виданнями (1834 і 1836). Прихильно до них поставились В.Белінський, І.Крилов, О.Пушкін. Усього Є.Гребінка написав 27 байок. Об'єднує ці твори, незважаючи на різноманітність тематики й образів, уміня митця вичерпно коротким словом з'ясувати суть проблеми та її оцінку. У вступі до збірки автор підкреслював, що зміст деяких „приказок” узяв із байок І.Крилова та інших байкописців. Ми знаємо, що Ж. де Лафонтен, Г.Е.Лессінг, О.Сумароков, І.Крилов, П.Гулак-Артемівський часто користувалися традиційними фабульними джерелами. Але головне тут не джерела, а те, як запозичена фабула видозмінювалась у творчості письменника, набувала самобутнього характеру, поетичної оригінальності. Є.Гребінка, звертаючись до інших байкарів, художньо переосмислював їхні сюжети, теми, образи, відповідно до своїх естетичних уподобань, надавав їм виразного народно-національного колориту. І.Франко, визначаючи самобутність байкарського доробку Є.Гребінки, писав, що він ішов шляхом, прокладеним у російській літературі І.Криловим, але йшов самостійно, не наслідуючи його, вносячи в свої байки український пейзаж і світогляд українського мужика; „його сатира не широка і не їдка, хоч зовсім не безідейна, гумор вільний і далекий від шаржу, мова прекрасна”.

Байці Є.Гребінки притаманні ті якості, що, в цілому, характерні для жанру: теми творів скеровані на гострі проблеми поспільства; авторська оцінка явищ життя визначається з демократичних позицій; переважає сатирично-викривальний план твору, дидактичний пафос, настанова, повчання; твір написаний у віршовій формі.

Однак його байкам притаманні й індивідуальні риси: самобутній сюжет, нова фабула, що дозволяло йому збагатити образно-тематичну систему української і європейської байки, виявляючи характерні риси етнопобуту українців. Байкарські традиції, найперше Г.Сковороди, розвиває з шанобою до найвищих моральних якостей співвідносними темами байок: „Ведмежий суд”, „Пшениця”, „Рожа да Хміль”, „Ячмінь”, „Будяк да Конопляночка”, „Школяр Денис”, „Рибалка”. У творах Є.Гребінки завжди наявна гармонія між двома планами: морально-етичною та суспільною візіями життя. Його твори лаконічні, але вражають масштабністю бачення тієї чи іншої сфери життя. Алегорія позбавлена абстрактності, в її основі – реальна дійсність. У Є.Гребінки є традиційні байкові Лисиці, Вовки, Ведмеді, Воли; уперше виведені алегоричні образи – Будяк, Конопляночка, Полова, Колоски, творчо переосмислені, – це образи-типи, що набувають чіткої життєво-художньої достовірності, соціальних, національних, професійних ознак. У байці є оповідач, тлумач смислу твору.

У творі „Ведмежий суд” представлено цілу програму суспільно-правового й індивідуального існування, яке повинно здійснюватися за тими приписами життя, що не мають у суті своїй нічого суперечливого з одвічними цінностями. У іншому – „Пшениця” – автор прагне дошукатися істинних цінностей життя і вбачає їх у величі простоти. Істинна доброчесність, і в цьому він іде за традиціями сприйняття явища в Біблії, І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, Т.Шевченка, – повинна бути не позірною. У байці „Рожа да Хміль” застереження Є.Гребінки до дядька Охріма перейняте тривогою за те, щоб не переродились, не виродились у нелюдські (а, отже, панські) якості вдачі, духовні якості Охріма. Філософська засада байки – у пошуку особистістю істинних, а не позірних доброчесностей життя.

Наявні у Є.Гребінки байки, мораль яких творить нову, відповідно сюжетно-образної тканини твору, думку чи образ. Так, у байці „Школяр Денис” зацентровано увагу на загостренні протиріч між високим призначенням людини й ницістю. Отже, кожною із байок письменник вирішує певну філософську проблему – добра і зла.

У кожному творі чітко означені хронотопні реалії. Образи не суперечать символам, заявленим в архетипі українського народу, у чому їх художня переконливість.

Порушеною темою у байці „Віл” автор розвиває традиції української літератури, в якій важливе місце посідає проблема гідної винагороди за працю. Мораль не зводиться лише до морально-етичних приписів: винагороджуй за благо, з якого користаєшся, шануй у тому, хто тобі служить, і себе, а викликає міркування про те, які якості здатні створити праця, а які – саме лише користування тією працею.

Із довколишнього хаосу подій та явищ Є.Гребінка вибирає саме ті, у яких наявні виразні етнохарактеристики життя. Це може бути або елемент побуту, характеристика звичаєвої сторони життя українського народу: „Минулися гречанії жнива; Семен натяг кожух на плечі” – байка „Утятя да Степ”; характеристика страв: „...із маслом буханці, Книші, вареники і всякі лагоминки” – байка „Мірошник”; а чи географічна реалія України: „Хто знає Орлицю? а нуте, обзивайтесь!” – байка „Рибалка”. Це не лише наближає байку до читача, робить її елементи виразнішими і „впізнаванішими”, а й вносить своєрідну теплоту в манеру вислову оповідача байки, „наближає” оповідача до того, хто сприймає твір.

Байки Є.Гребінки вирізняються серед творів цієї доби самобутністю тем і новими образами, якісно новим філософським підходом у оцінці явищ життя, виразністю в них поетичного слова.

Гротесковий характер поеми-містерії „Великий льох” Т.Шевченка

Політична поема-„містерія” „Великий льох” Т.Шевченка, написана в період „трьох літ”, має гротесковий характер. Поет в алегорично-фантастичній формі засуджує явища минулого й сучасного України. Вона завжди привертала увагу дослідників. Серед них: Ю.Барабаш, А.Воят, Г.Грабович, Ю.Івакін, О.Павлів, В.Пахаренко, С.Росовецький та інші.

Містерія (грецьк. – таїнство) – різновид романтичної алегорично-символічної поеми, для якої характерні поєднання фантастичного з реальним, символіка, філософічність, тяжіння до драматизації. Одна з прикмет жанру твору є неназивання імен головних дійових осіб: тут не названі Б.Хмельницький, Петро І, Карл XII. Т.Шевченко створив новий прийом „езопової мови”, ключем для розшифрування якої могли володіти лише його співвітчизники. Про ефективність такого прийому свідчить експеримент, так би мовити, поставлений самою історією. З матеріалів слідства після першого арешту поета випливає, що всі звинувачення базуються на тексті поеми „Сон” та вірша „Чигрине, Чигрине...”. На „Великий льох”, твір надзвичайно високого ідейного, національно-визвольного потенціалу, – жандарми уваги не звернули. Це сталося тому, що внутрішньоетнічна інформація лишилася темною для них: вони не знали ряду слів („ірій”, „ярчук”), не зрозуміли політичного наповнення символічних згадок про Тясмин, Суботів, Чигирин, їм важко було розпізнати „крамолу” в історичних алюзіях епізодів батуринської різні, поїздки Б.Хмельницького до Переяслава.

У містерії Т.Шевченка основний містичний мотив – віщування ріддва (за надприродних умов) двох близнят-антагоністів, один з яких – національний месія, рятівник України, другий – її кат. Йдеться про загрозу існуванню нації. Авторів належить лише композиційна рамка, ліричний епілог та окремі ремарки, слово ж надане самим персонажам. Спостерігати цю надзвичайну містерію зібралися звідусюди три пташки, три ворони та три лірники. Партії персонажів – це ліризовані монологи-передісторії. Три душі – образи, що спираються на народні вірування про митарства душ, які караються навіть за

мимовільні, невідомі гріхи; вони уособлюють у поемі українську свідомість і духовність трьох зламних періодів української історії – за Б.Хмельницького, І.Мазепи та царювання Катерини II. Сюжет будується навколо справжньої „новини” – пошуків скарбів у Суботіві та скандальних наслідків цієї археологічної ініціативи російського „начальства”. Т.Шевченко бере на себе роль національного пророка, про що свідчить епіграф.

Господь карає трьох дівчаток-дітей: позбавляє їх життя, а душі не пускає в рай, аж поки москаль „розкопа великий льох”, тобто душі окремих українців не упокояться, доки вороги не знищать саму українську душу, або вона не прокинеться від летаргійного сну. Перша душа підлітком перейшла з повними відрами дорогоу Б.Хмельницькому (символічно посприяла удачі), коли він їхав до Переяслава підписувати фатальну угоду з Москвою. Друга ще недолітком, не розуміючи, що коїть, напоїла коня (символічно виказала прихильність) цареві Петрові – розпинателеві України, коли той повертався з Полтавської битви через Батурин, напередодні вщент вирізаний і спалений москалями. Третя ще зовсім немовлям у сповитку, побачивши з канівських гір виблискуючу царську галеру, що пливла по Дніпру, посміхнулась Катерині II – „лютому ворогу”, „голодній вовчиці”.

Зіставивши деталі: поступовий спад віку душ, місця подій – дві столиці і спустілі, окрадені гори, О.Павлів прийшов до висновку, що три душі уособлюють собою занепад національно-державницької свідомості українського народу. „За гетьмана Хмельницького свідомість була найбільше дозрілою, в часах гетьмана Мазепи – поменшала, а в період закріпачення України Катериною II – стала немовлям”. Три душі зберігають примат монументальності у змалюванні Т.Шевченком кожної з них. Ця монументальність зумовлена епохальністю змісту образу-тріади, оскільки кожна його складова відображає періоди історичного розвитку людства, однозначних у своїх методах і прийомах у ставленні до людини, – гноблення, утиск. Цю фатальність провокують самі душі: вони страждають, але сенс їх страждань не усвідомлений ними, душі власну провину сприймають як факт, не розуміючи рокованості власних непоміrkованих дій. Земля не приймає тих, хто вчинив злочин проти всього свого народу. Отже, Т.Шевченко обрав найважливіші фази з історії й будівництва державності України й показав увесь політичний нерозум („недоуми, занапали Божий рай”), усі тяжкі гріхи відповідальних провідників народних, що не вмiли оцінити ваги історичних подій, не мали ясної мети.

Три ворони – символи зла, уособлення антинародних, демонічно-руїнницьких сил в історичній долі українського, російського та польського народів; їх об’єднує прагнення знищити українського месію. Прив’язання до національної віднесеності кожної з ворон може тлумачитися не тільки як роль важливих геополітичних чинників у розвитку української історії, але і як свідчення глобальності вселюдського конфлікту між мізерним і величним, скороминущим і вічним, хаосом і космосом. Цей образ-тріада є абсолютном сліпої руйнації, алогізму. Дійового драматургічного характеру полілог ворон

набуває лише в момент містеріальної кульмінації – повідомлення української ворони про народження двох близнят Іванів.

Інші гріхи України, духовне каліцтво – три лірники: сліпий, кривий і горбатий. Вони сліпі на все, що кругом них діється, з викривленими поглядами на історичні й сучасні події, zdegradovanі. Поет демонструє це безглуздою суперечкою про маяки. Бо як в історії країни маяки мали значення сторожів, так у новітнім житті України духовні її провідники повинні були б виконувати роль таких маяків. Їм це й на думку не спадає. Одне зрозуміло з їх розмови: якась містична віра в силу москалів, царської та панської сваволі, і страх перед ними. Пісні їх, яких самі не склали, а тільки навчилися, безідейні, не мають на меті воскресити славу бувальщину.

„Великий льох” – це наскрізь Шевченкова містерія, де він у повній свідомості змальованих великих хиб верхів громадянства України, з міцною вірою в живучість козацької ідеї братства, волі і правди в містичний спосіб віщує рідво спасителя України. І справді, треба надприродної сили, щоб Україну вивести з неволі, оживити її.

Епілог поеми сповнений віри у відродження нації, в її глибинні життєтворчі струмені, в міць її вільного духу – скарбу, захищеного у великому льосі. Розкопати великий льох – значить розбудити Україну й випустити її на волю: „Церков-домовина / Розвалиться... і з-під неї / Встане Україна. / І розвіє тьму неволі, / Світ правди засвітить, / І помоляться на волі / Невольничі діти!..”.

Послання Т.Шевченка „І мертвим, і живим...”. Специфіка жанру, проблематика, поезика

Послання – це епістолярно-публіцистичний вірш, написаний у формі звернення до певної особи чи багатьох осіб. Їх у творчості Т.Шевченка чимало: „Гоголю”, „Марку Вовчку”, „Н.Костомарову”, „До Основ’яненка”, „І мертвим, і живим...”.

Послання поет своєрідно трансформував, виходячи за межі приватного звертання інтимного характеру, висловлював ставлення як до сучасної йому дійсності, так і до історичного минулого. Змужніння поета-громадянина, утвердження світогляду борця знайшло яскраве вираження в посланні „І мертвим, і живим...”, у стилі якого переплелися найрізноманітніші поетичні літературні традиції, що йшли, з одного боку, від біблійної, давньоруської, давньоукраїнської та російської громадянської поезії (медитації, інвективи, пророцтва), з другого боку, від власного досвіду Т.Шевченка-поета, в раніше написаних творах якого поєднувався високий ораторський стиль з народно-розмовним стилем.

Досліджували послання Л.Білецький, О.Забужко, Ю.Івакін, Є.Кирилюк, Г.Клочек, В.Марко, О.Огоновський, В.Пахаренко, Л.Плющ, П.Приходько, Є.Сверстюк, О.Слоньовська, В.Смілянська та інші.

Лірична поема-послання написана у грудні 1845 року. Адресат послання „земляки” і зараз тлумачиться по-різному: або тільки як освічене панство з претензіями на лібералізм та народолубство (Ю.Івакін), або як увесь народ

(сучасна публіцистика). Першому адресований епіграф і більша частина тексту; заголовки та два останні рядки звернені до всіх українців минулих, сучасних і майбутніх поколінь. Місце останньої адресації в тексті найвагомніше – нею текст обрамлений, розімкнутий до найширшого сучасного адресата, нададресата (М.Бахтін) – майбутніх поколінь. Перший (внутрішній) є і предметом зображення, сатиричного викриття, погрозливого пророцтва й „усовіщальних закликів” схаменутися й обійняти „найменшого брата” – простолюд. Головний соціальний конфлікт часу – опозиція пани/люди реалізується у творі шляхом зіткнення двох образних рядів. З одного боку, „люд, потомлений” підневільною працею, спадкоємець „тяжкої слави” своїх батьків і дідів – „вольних козаків”, „мучеників”. Їм протистоять пани-кріпосники, що „людей запрягають / В тяжкі ярма...”, розпинають „гірше ляха” свою матір Україну. Конфлікт сягає глибоко в історію: обидва стани мали „славних прадідів великих”, які поклали свої голови за волю України; а „погані правнуки” – колишня гетьманська старшина, а нині – малоросійські дворяни-кріпосники – перетворили таких же козачих правнуків на підневільних „незрящих гречкосіїв”. І серед дідів були й лицарі волі, і зажерливі грабіжники, які привласнювали все. І доля батьків була різною: одних порозпинали й поклали в могили, та їх „вольні трупи” окрали інші батьки – зрадники України, „Раби, подножки, грязь Москви, / Варшавське сміття”, їм лише сором за національну зраду. Але й селяни, й панство є синами „нещасної України”, отже, братами, хоча й ворогами. Їх образи характеризуються опозиціями: люди/нелюди, діти юродиві; премудрі/немудрі, незрячі, невчене око; люди заковані/пани. Сатиричний образ сучасної поетові більшості національної „еліти” розкрито всебічно: з боку соціального – це кріпосники, з боку морального – лицеміри. Поет вірить, що тільки у вільній Україні можливі соціальна справедливість і національна культура. Автор намагається змусити „земляків” чесно оцінити себе й усвідомити своє національне, соціальне й культурне призначення як справді національної еліти. Терпіння народу не безмежне, застерігає поет, і на захист людей у кривавому апокаліпсисі повстане сама земля України.

Однак реалістична контрастність образних характеристик цих основних соціальних сил заперечує жадану можливість соціального примирення: поет так і не знаходить в „оскверненому багном” підлоти й зради панському „образі” ані Божої, ані людяної риси. І тільки могутня сила поетової пристрасті долає антагонізм і пробуджує надію на перемогу людяності, братолюбства. „Образ автора” виступає сполучною ланкою між непримиреними соціальними силами, знімаючи опозицію на вищому рівні художнього змісту. „Автор” то юродивий, то пророк, то апостол-проповідник, то сатирик-полеміст, загалом – поет-громадянин, патріот, чиє серце розтяла розколина, яка зруйнувала націю. Кожна з іпостасей „автора” творить емоційний ореол скорботи, прокляття, інвективи, апокаліптичної погрози, іронії та сарказму, любові й надії.

Пророчої урочистості тексту надає біблійна лексика, а також ампліфікація „епічного” сполучника „і”, властивого біблійному дискурсу. Міцна злютованість у поета особистого й громадського виявляється в легких,

непомітних змінах суб'єкта викладу – від узагальнюючого власне авторського монологу до рефлексії ліричного героя-поета й знову до власне авторського підсумку. Прагнення поета до відродження України, смисл твору – у завершенні: „Обніміте ж, брати мої, / Найменшого брата – Нехай мати усміхнеться, / Заплакана мати...”. Могутня „потуга любові до України здолала узгодити” непримиренні соціальні сили й закінчити послання гармонійним акордом нації.

Інтимна лірика Т.Шевченка

А.Юриняк писав, що інтимна лірика – це поетичний спів любові й про любов у широкому значенні цього слова, але скерованої на особу. Таке поняття охоплює не тільки любов у чоловічо-жіночих взаєминах (кохання), а й любов батьків до дітей і навпаки, щиру дружбу собі рівних. Але, звичайно, найперше місце в інтимній ліриці займає любов між індивідами різної статі.

Інтимної лірики Т.Шевченка майже не творив, хоча любовних віршів у нього й багато, але вони від жіночого чи чужого чоловічого „я” і є не власною рефлексією, а переказом чужих історій чи почуттів. Причину цьому можна побачити одну: поет мав у серці любовну рану, яка ніколи не загоювалася і так йому боліла, що це відчуття з естетичної сфери усувалося, залишаючись глухо зачиненим для світу (за В.Шевчуком).

Саме любовна туга, тобто кохання до жінки, яке через певні перешкоди не завершилося одруженням, надихало поета.

Цій темі присвятили дослідження Т.Андрющенко, О.Гаврош, В.Дарда, П.Зайцев, Ю.Ковтун, О.Кониський, В.Смілянська, М.Стрельбицький, М.Шагінян, В.Шевчук та інші.

М.Шагінян писала: „У тому, кого і як кохає велика та й всяка людина, розкривається суспільство, історія цілого покоління і її глибокі, конкретні риси. В тому, кого і як кохав творець, – один з ключів до його творчої тематики, до розуміння головних сюжетів, до розгадки соціальних, політичних, життєвих ідеалів. І особливо це слушно по відношенню до Т.Шевченка, який палко кохав у житті і кохав не ради „примхи”, не задля „нервового піднесення”, а шукав у коханні той великий зв'язок із суспільністю, прилучення до людства, виходу з самотності – особистої і суспільної, – що робить кохання наймогутнішим, найповнішим вираженням внутрішньої сутності людини”.

Перше, напівдитяче захоплення поета – Оксана Коваленко („Мені тринадцятий минало...”), яка визначила собою тип жінки, що йому подобалася: Феодосія Кошиць, Варвара Репніна, Катерина Піунова, Харитина Довгополенко, Ликера Полусмакова...

Інтимна лірика Т.Шевченка нечисленна кількісно, але сердечна, цнотлива, самозабутньо одержима: „Сонце заходить, гори чорніють”, „Мені тринадцятий минало...”, „Г.З.”, „Якби зострілися ми знову...”, „І широкою долину...”, „Ликері”, „Л.”.

Ці твори по-різному перечитуються у різну пору життєвого й юнацького досвіду. Вражає фраза із поезії „Сонце заходить...”: „Чи забувають?”. Рядок

настроєво і граматично („заходить”, „чорніють”, „тихне”, „німіє”, „шукають”) співвіднесений у тексті із процесуальністю швидкого повечоріння, виражає процесуальність забування, у можливість якого вірити не хочеться, але воно об’єктивно своєю сутністю.

У розгортанні ліричного сюжету („Мені тринадцятий минало...”) діє принцип, відзначений М.Шагінян, що коріниться в античній естетиці, – виклад теми йде в послідовності: строфа – антистрофа. Сильні й пронизливі перепади вірша: від розчуленості – до відчаю, від відчаю – до сердечної розчуленості, а далі – до моментальної іронії скепсису, що переростає в оскарження долі.

Три послання („Г.З.”, „Якби зустрілися ми знову...”, „І широку долину...”), пов’язані з іменем Ганни Закревської, привабливого людського образу, чужої дружини, світлого генія в поетовій біографії періоду трьох літ, найдорожчого адресата лірики літ невольничих. Вони є жанрово-тематичним цілим і прочитуються як триптих пам’яті. Їх єднає тема – самоусвідомлення неможливості поєднатись. Автор констатує: життя без любові – не життя.

Поезія „Ликері” – апофеоз любовної теми: безпосереднє звернення до обраниці, освідчення, заклик бути вільною, готовність в ім’я кохання повстати проти міщанства, перейти „калюжу” забобонів. Поет кличе до безоглядної вірності покликові серця. Коли ж прийшло повне розчарування, на папері – мініатюра, у назві якої від повного імені адресатки залишилося одне „Л.”.

Т.Шевченко залишився вірним своєму кредо – серцем жити й людей любити. І в цім слідуванні правді серця, у його поетизації – неперехідна цінність інтимної лірики, її гуманістичний зміст.

Політична драма-памфлет М.Костомарова „Кремуцій Корд”. Проблематика твору.

Трагедії М.Костомарова стали спробами створення романтичної драми на українському історичному матеріалі. Свої дослідження їй присвятили С.Єфремов, Я.Козачок, Н.Кудрявцев, О.Павлів, І.Пільгук, Ю.Пінчук, В.Смілянська, Д.Чижевський, В.Шубравський, М.Яценко та інші.

Із біографії М.Костомарова ми знаємо, що в зв’язку з розгромом Кирило-Мефодіївського братства його заарештували, протримали дві доби в поліції і відправили до Петербурга. Протягом п’ятиденного шляху він відмовлявся від їжі, вирішивши заморити себе голодом (від голодування відмовив його супроводжуючий: треба було їсти, щоб зберегти сили для допитів, аби не підвести друзів), як колись вчинив римський історик Кремуцій Корд.

У 1849 році, уже перебуваючи на засланні в Саратові, написав політичну автобіографічну драму „Кремуцій Корд”. Це перша в українській драматургії спроба ідеологічної драми, драми ідей. Російськомовна драма-памфлет заснована на стилістичному прийомі алюзій, у якій у завуальованій формі відбита суспільно-політична атмосфера часів правління Миколи I. В основі твору – безпрецедентний суд імператора Тіберія над істориком Кремуцієм

Кордом, який звинувачувався в прихильному ставленні до республіканців, убивць автократа Цезаря. Доти за таке ніколи не карали.

Тиранія і свобода, підступність і прямодушність, зрада і вірність громадянському обов'язку – типові дихотомічні пари, характерні для художньої творчості М.Костомарова, і, зокрема, для цієї драми. Автор дав нищівну характеристику моральної деградації суспільства, де пишним цвітом буває доносителство всіх і кожного одне на одного, культивоване лицемірним і жорстоким самовладдям. Промовисті назви кожної дії твору: „Доносчики”, „Тиран”, „Історик”.

Усе ж чесні й щирі почуття ще залишилися в кращих серед громадян. У цинічних монологів Тіберія й інвективах провокатора, придворного поета Сатрія (де продемонстрована „методика” реального провокатора О.Петрова), так ясно характеризується царизм, що драма справді змогла побачити світ лише в 1862 р. – у період революційної ситуації в Росії, коли уряд змушений був вдатися до проведення соціальних реформ, головною з яких була відміна кріпосного права.

У персонажах драми легко впізнати реальних прототипів: у ласкаво-лицемірній мові підступного Сеяна, улюбленця римського імператора, – таку ж і з тими ж улюбленими слівцями мову керуючого III відділом Л.Дубельта; у Кремуції – самого М.Костомарова, підданого політичним обвинуваченням за відібраний у нього рукопис про слов'янське єднання – відомих „Книг битія українського народу”. Алюзійність цього політичного памфлету була одразу розпізнана, як і нам неважко впізнати недавню історію.

Автор змушує провокаторів самих викривати імперські порядки: „Закон погран, поруган, закон исчез вместе с добродетелью; обман, раболепство воцарились на месте прежних добродетелей!”. У таких умовах звеличення істориком колишньої свободи розцінюється як „неблагорасположение к настоящему порядку вещей”. І хоча в Римі немає закону, за яким розмови про минуле були б підсудними, Кремуцій опиняється у в'язниці, де оголошує голодовку, і помирає. Над країною нависає зловісна тінь жорстокого й підступного тирана, який, поставивши себе над усіма, зневажає весь людський рід. Найбільшу насолоду для нього становить можливість позбавити людину доброго імені, розлучити її з сім'єю, заслати в чужу землю, чи, як собаку на ланцюг, посадити до в'язниці. Письменник нагадує, що небезпека Великого інквізитора не тільки в переслідуванні окремих людей, а насамперед у розтлінні свідомості мас, у позбавленні їх морально-етичних принципів.

М.Костомаров у драмі порушив злободенні питання, що визначили проблематику твору: а) доносителство; б) лицемірство; в) ставлення до істориків та історії; г) проблема рабства, у найширшому розумінні слова аж до рабства в душі; ґ) взаємовідносини між людьми (друзями, рідними, головуючими й підлеглими); д) проблема таланту; е) проблема щастя; є) питання нечистої совісті, тягар чужої крові й чужих сліз; ж) дріб'язковість і злиденність душі, нищість; з) проблема честі, совісті, власної гідності.

І.Нечуй-Левицький як гуморист. Засоби гумористичного та комічного в його оповіданнях і повісті „Кайдашева сім'я”

Творчість І.Нечуя-Левицького зацікавила науковців із часу появи першого твору – „Дві московки” – „живим талановитим словом”, чітко вималюваними характерами, реалістичним зображенням як соціального, так і природного оточення персонажів.

За творчістю письменника пильно стежили Б.Грінченко (деякі статті опублікував під псевдонімом Б.Вільхівський), М.Драгоманов (часто публікував свої статті під псевдонімом Українець), О.Огоновський, М.Петров, І.Франко та інші.

У ХХ–ХХІ століттях доробок І.Нечуя-Левицького входив у коло наукових зацікавлень О.Білецького, С.Браславського, О.Вертія, В.Власенка, О.Засенка, Р.Іванченка, Є.Кирилюка, П.Колесника, Н.Крутікової, Р.Міщука, З.Мороз, В.Поважної, М.Походзіла, П.Ротача, Є.Шабліовського, Л.Федосова. Серед запорізьких науковців творчість „всеобіймаючого ока України” досліджували М.Тараненко, В.Середа, І.Абрамова.

Усі дослідники відзначали, що гумор – одна з найсильніших, найцікавіших і найяскравіших особливостей таланту І.Нечуя-Левицького. Народне середовище, в якому він зростав і формувався як особистість, навчило його підмічати найважливіше в українському характері, а здобута освіта й самоосвіта – осмислювати й художньо реалізовувати його. Усе це разом сприяло мистецькому втіленню життя в гумористично-іронічному плані як формі існування й водночас засобів виживання народу в непростих умовах дійсності.

Письменник був переконаний, що схильність до жартів та гумору як „відмітна і відмінна риса народної психіки наклала свій відбиток на усну народну творчість і на українську літературу”. У нарисі „Українські гумористи та штукарі” І.Нечуй-Левицький писав, що на відміну від греків і римлян, український народ створив „бога сміху і реготу” і що „веселий сміх та жарт – це перли живоття, котрі чогось та коштують”.

Прикметними рисами оповідань про бабу Параску та бабу Палажку („Не можна бабі Парасці вдержатися на селі” (1874), „Благословіть бабі Палажці скоропостижно вмерти” (1874), „Біда баба Парасці Гришисі” (1909), „Біда бабі Палажці Солов'їсі” (1909)), й повісті „Кайдашева сім'я” (1879) є соковитий народний гумор. „Він сягає корінням у народний ґрунт та міцну літературну традицію – від старовинних інтермедій та віршів дяків-„пиворізів” до творів І.Котляревського, П.Гулака-Артемівського, Г.Квітки-Основ'яненка та М.Гоголя”, – зазначає Н.Крутікова.

Українська народна культура, як відомо, вирізняється сміховою поліаспектністю: сміх може бути доброзичливим, жартівливо-безтурботним, гумористичним, ліричним, елегійним, сумним і навіть печальним, дошкульним, сатирично-знищувальним. Таким багатогранним є сміх оповідань про бабу Параску та бабу Палажку й повісті „Кайдашева сім'я”.

У статті „Сьогочасне літературне прямування” письменник високо оцінив народну мову: „Нехай про одне й те саме діло розкаже вчений чоловік... і... сільська цікава баба... Сільська баба так чесне язиком, як кресалом, аж посипляться іскри поезії. Синтаксис її мови буде шашкований, повний викриків, не розвигий граматично, але живий, іскрянний”. Саме такою мовою написані класичні оповідання про бабів Параску й Палажку. Це власне монологи Параски й Палажки, які в’їдливо характеризують одна одну, проте навіть не припускають, що у такий спосіб доволі непривабливо репрезентують самі себе. „Алогізм аргументів, влучні епітети й порівняння допомагають створити комічні портрети ворогуючих сусідок: маленької, швидкої „святенниці” Палажки з чорними очима, „наче у гадюки”, і товстої Параски, яка „пишається та величається, як собака у човні”.

Образи бабів знайшли своє місце і в повісті „Кайдашева сім’я”.

Змальовуючи й соціально вмотивовуючи побут родини Кайдашів, автор використовує засоби народної сміхової культури, узявши з неї не лише окремі сміхові елементи, а й ідейно-сміслову багатозначність народного сміху.

Лірична тональність, в якій подано картини природи, контрастує бурхливому життю сім’ї Кайдашів й підсилює ідіотизм ситуацій: непорозуміння, сварок, бійок.

Ліризмом пронизані авторські портрети персонажів. І це зрозуміло, адже І.Нечуй-Левицький шанобливо ставився до людей праці. Митець захоплюється своїми персонажами, які стають прекрасними у процесі праці („загорілі жилаві руки” Омелька Кайдаша вправно витесують вісь із дерева; красиво працює Мотря, тіпаючи коноплі чи підводячи батьківську хату). Поезія селянської праці підсилюється й зовнішньою вродою. Якщо обличчя старших Кайдашів позначені лише залишками колишньої вроди (панщина наклала свій відбиток: забрала красу, силу), то їхні сини й невістки молоді, красиві, сильні, здорові. Авторську й читацьку симпатії підсилюють деталізовані портрети, а також гармонійне поєднання описів зовнішності з душевною красою.

Надзвичайно важливим для характеристики персонажів є їхнє мовлення. Якщо, скажімо, у характеристиці сільських дівчат Карпо і Лаврін іронічно-в’їдливі, навіть глумливі („В Палажки очі витрішкуваті, як у жаби, а стан кривий, як у баби”; Хівря „Ходить так легенько, наче в ступі горох товче, а як говорить, то носом свистить”, а Вівдя „Тиха, як телиця”; Химка „...як брикне, то й перекинешся”), то залишаючись насамоті з собою чи з коханою, – ніжні, мрійливі, ліричні. Закохавшись, парубки висловлюють свої почуття пісенними рядками. Так, Карпо, провівши Мотрю додому з „музик”, подумки звертається до неї: „Ой ти, дівчино, з кучерявої рути-м’яти звита та з гостролистої шельві”; а перше Лаврінове враження про Мелашку висловлено такими пісенними словами: „Ой, гарна ж дівчина, як рай, мов червона рожа, повита барвінком”.

Цей лірично-наснажений матеріал тісно переплетений із гумористичними ситуаціями (залицяючись до Мотрі, Карпо поперевертав глиняки, в результаті чого весь двір став червоно-білого кольору), характеристиками (згадувані вище характеристики сільських дівчат), оцінками (Кайдашихина оцінка Мотриноного приданого). Отже, є всі підстави говорити про

ліричний сміх як одну з визначальних стильових особливостей „Кайдашевої сім'ї”.

Кожна ситуація твору позначена амбівалентністю. Так, скажімо, пригоди п'яного Омелька Кайдаша викликають то доброзичливий, безтурботний сміх (наприклад, коли Кайдаш, повернувшись із шинку, наробивши бешкету в хаті, почав кричати: „Жінко! Де ти у вражого сина діла двері? ...Чи це я вліз у ставок? Покарала мене свята п'ятінка! ... А може, це я згубив очі на греблі? Нічогісінько не бачу... О! Кум вернув мені очі...”), то сумний, печальний (сцена бійки з сином, коли „старий Кайдаш, як стояв, так і впав навznak, аж ноги задер”). Стосовно ж трагічної смерті Кайдаша у ставку („В Семигорах нема де і втопиться, бо в ставках старій жабі по коліна...”), то астеноневротичний синдром, спричинений зловживанням спиртного, викликає гірку посмішку.

Інколи автор вдається до ситуаційного комізму. Так, Маруся Кайдашиха, яка довго „терлася” біля панів, прагнула показати свою близькість до них: вживала зворот „проше вас”, була чванливою (сватання Мелашки), улесливо-манірною, нещирою (сватання Мотрі). Проте стара Кайдашиха теж є жертвою панщини, тому її ворожнеча з невісткою, їхні трагікомічні війни викликають гіркий сміх. Хоча варто зауважити, що ця „гіркота” з'являється не тому, що врешті-решт Маруся, втративши в черговій бійці з Мотрею око, стала інвалідом, а тому, що ворожнеча – безкінечна.

Дотепні порівняння („невістка вешталась, наче муха в окропі”, „в мене свекруха люта змія: ходить по хаті, полум'ям на мене дише, а з носа гонить дим кужелем. На словах, як на цимбалах грає, а де ступить, то під нею лід мерзне; а як гляне, то од її очей молоко кисне” тощо), прислів'я, приказки, народна фразеологія („хоч між дровами, аби з чорними бровами, хоч під лавкою, аби з гарною панянкою”; „скривилась як середка на п'ятницю”, „наговорила на вербі груші, а на осиці кислиці”) виявляють авторську позицію стосовно персонажів, ситуацій, у які ті потрапляють, і, нарешті, вболівання за них. Адже ці художні способи виконують не лише характерологічну функцію, а й є засобами засудження тих чинників, які сприяють нівеляції моральних цінностей людини, її духовному виродженню. Коли цих засобів виявляється замало для відтворення всієї мізерності, потворності „хатньої війни”, І.Нечуй-Левицький вдається до використання синтаксичного паралелізму, що „вибудовується” на неспіввіднесеності високого стилю народного героїчного епосу й нікчемністю ситуації: „Не чорна хмара з синього моря наступала, то виступала Мотря з Карпом з-за своєї хати до тину. Не сиза хмара над дібровою вставала, то наближалася до тину стара видроока Кайдашиха, а за нею вибігла з хати Мелашка з Лавріном, а за ними повибігали усі діти. Дві сім'ї, як дві чорні хмари, наближались одна до другої, сумно й понуро”. У цій і подібних ситуаціях сміх глузливий, знищувальний, осуджуючий, адже пріоритетним у творі є засудження умов життя, які сприяють духовному звироднінню, виродженню кращих ментальних рис.

Мала проза І.Франка. Оповідання про школу та дітей. Система образів.

І.Франко долучився до українського літературного процесу в той період, коли відбувалося розширення не лише тематично-стильових напрямків, але й жанрової структури. На кінець ХІХ століття припадає посилення уваги письменників до малої прози, зокрема жанру оповідання, яке, незважаючи на невеликий обсяг, давало можливість оперативнішого, ширшого і глибшого огляду суспільних подій того часу. Мала проза становить одну з багатьох граней у жанровому і стильовому відношенні творчого доробку І.Франка. Серед жанрів малої прози, які опанував письменник, – оповідання, новели та казки. „Новелістичний Декамерон Івана Франка” (за визначенням І.Денисюка) – 18 збірок оповідань, новел та казок, 10 з яких оригінальні за складом, тобто укладені з оповідань, які вперше друкувалися разом в окремому виданні: „Борислав. Картини з життя підгірського народу” (1877), „Галицькі образки” (1885), „Коли ще звірі говорили. Казки для дітей” (1899), „Сім казок” (1900), „Староруські оповідання” у 3-х книжечках товариства „Просвіта” (1900), „З бурливих літ” (1903), „На лоні природи і інші оповідання” (1905), „Місія. Чума. Казки і сатири” (1906), „Батьківщина і інші оповідання” (1911), „Рутенці. Типи галицьких русинів із 60-тих та 70-тих рр. мин. в.” (1913).

Відомо, що сюжети творів І.Франка мають здебільшого конкретну життєву основу. „Принагідні оповідання знайомих, фігури, здибані в вагоні залізниці, власні спомини та спостереження, – зазначав письменник у передмові до збірки оповідань „Добрий заробок”, – все те перетворювалося звільна, протягом літ, у більші або менші оповідання та ескізи. Я силкувався кожний такий образок виносити в душі доти, доки не вжиюся у властиву йому атмосферу, не віднайду властивий йому тон і спосіб викладу”.

Тематика і проблематика малої прози І.Франка доволі широка. Письменник не обмежував свою читацьку аудиторію, тому у творах порушував питання, близькі і дорослим, і дітям. Можна виділити такі основні тематичні цикли: бориславські оповідання, твори з життя села, тюремні оповідання, дитячі оповідання і казки, оповідання про школу, оповідання з життя інтелігенції тощо.

Побут сільського й міського пролетаріату і визиск його праці знайшли відгомін у циклі так званих бориславських оповідань. Бориславський цикл – правдива епопея життя і боротьби робітничого класу західноукраїнських земель 70–80-х років ХІХ сторіччя. Кращими в ньому є оповідання „Ріпник”, „На роботі”, „Навернений грішник”, „Яць Зелепуга”, „Воа constrictor.”

І.Франко живо реагував на сучасні йому суспільні події. Так, наслідки реформи 1848 року на Галичині, коли селяни були звільнені від панщини, але залишилися без землі, знайшли своє висвітлення в оповіданні „Ліса і пасовиська”.

В оповіданнях „Сам собі винен”, „Добрий заробок” показано різні сторони життя галицького села. Письменник бачить велику трагедію життя селянина навіть у звичайних, буденних фактах. Так, інспектор накладає на

старого Панька такий великий податок за продаж віників, що на сплату його не вистачило грошей від закладу Панькової хати („Добрий заробок”). За невеликий борг Морткові Шіндеру продають „з молотка” господарство селянина Миколи Прача. „Отак, куме, вже знов одного газди не стало в громаді, – гутурили між собою селяни на оборі”. Тільки не газди, а й самого Миколи не стало: загинув у Карпатах, де сплавив ліс, залишивши вдовою хвору дружину і сиротами дрібних дітей („Сам собі винен”).

У кінці ХІХ–на початку ХХ століття спостерігався посилені інтерес до питань освіти, соціального та естетичного виховання дітей. На сторінках дитячої періодики велася полеміка щодо проблем навчання і виховання молодого покоління. Вона не могла оминати увагу І.Франка, який гостро критикував систему навчання й освіти, що в той час панувала на західноукраїнських землях під владою Австро-Угорщини. Дітей виховували в дусі покори монархічному ладові, ворожості до всього прогресивного. Засуджуючи таку школу, письменник вимагав, щоб освіта давала учням широкі знання. Освіта й виховання повинні, на його думку, допомогти людині виявити свої найкращі якості й здібності, підтримувати й розвивати їх, привчити до самостійного мислення. Усі ці думки знайшли вияв і в оповіданнях І.Франка про школу та дітей, зокрема в творах „Отець-гуморист”, „Schönschreiben”, „Грицева шкільна наука”, „Оловець”, „Малий Мирон” тощо.

Більшість оповідань про школу та дітей, за свідченнями самого І.Франка, мають автобіографічний характер. Це дає можливість простежувати специфіку творення дитячих образів крізь призму рефлексуючої свідомості, коли автор із висоти своїх літ і досвіду намагається переосмислити ті процеси (пов’язані зі шкільним життям, стосунками в родині), які становили світ дитини на Галичині у другій половині ХІХ століття. Ці оповідання І.Франка показують хід виховання сільської дитини „від перших проблисків власного думання, а кінчаючи найвищими ступнями середньої школи”.

Найболючішою і найгострішою є проблематика оповідань, пов’язаних із зображенням тогочасної системи виховання та освіти, коли антигуманні, антипедагогічні методи ламали несформовану дитячу психіку. Для більшості дітей шкільна наука перетворювалася в муку, іноді навіть у трагедію. Так, в оповіданні „Отець-гуморист” показано, що від побоїв учителя помер учень, який від природи був дуже здібним, але в школі „забував язика” в роті, боячись вчителєвого покарання. В іншому творі учитель не стільки вчить, скільки карає („Schönschreiben”), особливо бідняцьких дітей, яких нема кому захистити. І.Франко не раз спостерігав, як здібні, кмітливі діти ставали в школі „туманами вісімнадцятими”. Одного з таких „туманів” показав І.Франко в оповіданні „Грицева шкільна наука”. Малий Гриць, якого несподівано забрали від гусей, обмили, причепурили, спочатку зрадів своєму новому становищу. Та швидко розвіялася радість хлопця, бо вже на першому уроці він дістав від учителя „різкою по плечах”. Наука була такою, що хлопець після року навчання повернувся до гусей таким же „мудрим”, яким був і до школи.

Драматичний випадок із життя школи за часів Австро-Угорщини покладено в основу оповідання „Оловець”. Ведучи оповідь від першої особи,

автор майстерно зобразив психологію школяра, який став винуватцем драми. З одного боку, хлопця заповонило почуття радості від знахідки олівця, тому він відгонить будь-яку думку про те, що хтось (такий же бідний школяр, як і він) загубив таку прекрасну, дорогоцінну для нього річ. Але нетривала радість переривається невдовзі болісними переживаннями за Степана, якого вчитель катує за те, що той посмів „олівці губити”. При цьому бажання повідомити про знахідку, порятувати товариша наштовхується на всеохопний страх перед різкою, свист якої „стрясав і здавлював тридцять дитинячих серць у класі”. Авторський відступ пояснює і психологічний стан героя в момент езекуції, і ту душевну травму, яка надовго приголомшила його. Саме такі криваві, огидні сцени, що відбувалися скрізь і всюди у старій школі, з раннього віку калічили психіку нещасних, забитих фізично і духовно дітей.

У більшості своїх оповідань про школу і дітей письменник намагається уважно простежити формування особистості людини, становлення її характеру від перших кроків до початку самостійного життя. Так, героєм кількох оповідань І.Франка є хлопчик Мирон який, на думку сусідів, „якесь не таке, як люди”. Ця реакція людей викликана неприйняттям поведження Мирона, який серед людей почувається незручно, а розкривається тільки у спілкуванні з природою. Мирона вабить до себе підгірська річечка, на стрімких берегах якої він може сидіти годинами, спостерігаючи за безупинним плином води, грою рибок; із лагідними словами він звертається до лісових рослин; веде непосильний двобій із грозою, яка може знищити посіви. П’ятирічна дитина крок за кроком увіходить у великий світ природи, розгадує її таємниці, здійснює перші, хай і наївні, але важливі для себе відкриття. Постійна робота думки визначає поведінку хлопчика, відрізняє його від ровесників, що часом викликає подив у старших, які не можуть чи не хочуть зрозуміти цієї особливості характеру Мирона.

Розкриваючи образ хлопчика Мирона, письменник порушує важливе питання: який цвіт розів’ється з такого пуп’янка? Адже факти тогочасної дійсності свідчили про те, що недолугість батьків-селян, жорстокість катів-учителів були здатні в зародку вбити в дитині природні здібності або навіть штовхнути такого незвичайного хлопця на хибний шлях. Був і інший шлях, коли дитина під опікою люблячого батька здобуде освіту, перейметься високою правдою, співчуттям до бідних людей, забажає допомогти їм. Але і в цьому випадку на хлопця чекає незавидне майбутнє: „Навістити він і стіни тюремні, і всякі нори муки та насилля людей над людьми, а скінчить тим, що або згине десь у бідності, самоті та опущенні на якімось піддашші, або з тюремних стін винесе зароди смертельної недуги, котра перед часом зажене його в могилу, або, стративши віру в святу, високу правду, почне заливати черв’яка горілкою аж до цілковитої нестями. Бідний малий Мирон!..”.

Отже, в оповіданнях І.Франка про дітей і школу можна виділити дві групи образів, діаметрально протилежних за віковими й морально-світоглядними показниками. До першої групи належать образи дітей, що прагнуть отримання нових знань, усвідомлення ладу навколишньої дійсності, але при цьому або через затурканість батьків-селян, або через жорстокість

учителів починають відчувати спротив до навчання і школи. До другої групи образів належать ті, хто спричиняє таке нігілістичне ставлення дітей до навчання, – вихователі, вчителі, які не можуть зрозуміти тонкої організації дитячого внутрішнього світу, керуються своїми, далеко не завжди педагогічними, імпульсами, що призводить до морального й фізичного каліцтва дітей.

Дослідниками малої прози І.Франка у різні часи були Г.Городецька, В.Гуменна, Л.Кіліченко, М.Походзіло, Г.Сабат, Н.Тихолоз, М.Ткачук, А.Швець та ін.

Марко Кропивницький – драматург. Аналіз одного з творів.

Із ім'ям Марка Кропивницького (1840–1910) тісно пов'язані виникнення і розвиток українського професійного театру. Він був драматургом, актором, режисером, антрепренером, композитором, співаком (в опері, опереті, на естраді, яка щойно народжувалась), диригентом, театральним декоратором. Того, що він встиг зробити за своє життя, досить, щоб ім'я Марка Кропивницького збереглося в пам'яті українського народу.

К.Станіславський у 1911 році говорив, що „такі українські актори, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський – блискуча плеяда майстрів української сцени, ввійшли золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва”. Марка Кропивницького заслужено називали „українським Мольєром”, „батьком українського театру”. І він справді був „великим світочем його”.

Відомий Марко Кропивницький і як талановитий драматург. Його драматургічна спадщина складається з 45 п'єс, дві з яких написано російською мовою. Йому належать і переклади п'єс російських і зарубіжних авторів.

Літературна спадщина Марка Кропивницького відбиває його невпинний пошук, постійні експерименти в жанрово-стильовій сфері. Кожен із його творів має по кілька варіантів, між якими проміжок у часі іноді розтягується на роки.

Марко Кропивницький – автор таких відомих творів: „Дай серцю волю, заведе в неволю”, „Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, „Дві сім'ї”, „Глитай, або ж Павук”, „Замулені джерела”, „Зайдиголова”, „По ревізії”, „За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання”, „Лихо не кожному лихо”, „Пошилися у дурні”, „Вуси”, „Голомозий”, „Мамаша”, „Чумазий”, „На руїнах”, „Супротивні течії” та інші.

Першою творчою спробою митця була драма з ознаками мелодрами „Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжитья”, яка після переробки дістала назву „Дай серцю волю, заведе в неволю” (1863). Марко Кропивницький усім сюжетом твору наголошує на відповідальності людини перед собою за бездумне розтринькування даних їй природою можливостей. Композиційно твір складається з 5-ти дій. Пишучи його, драматург перебував під впливом драми І.Котляревського „Наталка Полтавка”, у виставах якої він брав участь. Відчувається навіть подібність, більше того, паралельність образів: Семен – Петро, Одарка – Наталка, Іван – Микола. У дусі І.Котляревського

Марко Кропивницький відтворив етнографічні особливості українського села, використав українські народні пісні, є і композиційна схожість. Але конфлікт у драмі „Дай серцю волю, заведе в неволю” гостріший, напруженіший. Автор увів нового персонажа – лиходія Микиту. Те, що Микита – син старшини і виступає проти бідноти, надає твору соціального загострення. І.Франко назвав цей твір „драмою погордженої любові під сільською стріхою”, вказуючи і на окремі вади, зокрема, на відсутність показу „щоденної праці цього люду”.

Марко Кропивницький соціально поглибив ряд образів. Якщо в „Наталці Полтавці” возний добровільно відмовляється від Наталки, то Микита Гальчук не тільки не може примиритися з тим, що Одарка кохає іншого, а й хоче помститися – на весіллі зарізати Семена. Микита жорстокий, знахабнілий, зневажає бідних, вважає, що за гроші можна купити все, навіть кохання. Дізнавшись про намір Одарки вийти заміж за Семена, він погрожує: „...хоч би я мав і душу занапастить, а не попусти, щоб Семен на ній оженився, не попусти, щоб надо мною взяв верх отой обшарпанець, голодранець!” Назва твору виводить Микиту в головні персонажі. Тільки втративши абсолютно все й залишившись зовсім самотнім (цей ланцюг починається з його ж егоїзму: дівчина, яку він покинув, збожеволіла й спалила хату батьків, після чого вони невдовзі повмирали), він приходять до усвідомлення того, що „може,.. аж надто мав того талану і занедбав його?” І тоді Іван Непокритий розкриває те, що, відокремлюючи Микиту від колишнього стану, об’єднує його з „нижчим”, а водночас і те, що робить його самотнім: „Нащо людям показувати своє горе, коли у них і свого до пропасті. Якби зібрать сльози усіх таких бідолах, як ми з тобою, то можна було б увесь світ затопить!.. Кого ж ти хочеш здивувати, розжалобить своїми слізьми. Люди байдужі до сирітських сліз...” У змалюванні образу Микити є елементи мелодраматизму, але це не затушовує виразних рис критичного реалізму. Це новий для української драматургії образ, що не тільки ускладнює традиційний сюжет, але й надає йому глибокої ідейно-естетичної ваги. Не досягнувши своєї мети, Микита мусив іти з села світ за очі, бо не міг дивитися на щасливу сім’ю Семена й Одарки (і це показано цілком із загальнолюдських позицій). За традицією побутова драма повинна б на цьому й закінчитися, але Марко Кропивницький схрещує долі провідних персонажів ще. Та Микита так і не скоїв того злочину, на який замірявся. І вмирає він від нерозв’язаної внутрішньої суперечності – Микита не може прийняти братерського ставлення від того, кого здавна й досі вважає своїм ворогом. Отже, можна говорити про елементи дидактики в художньому вираженні цього психологічного конфлікту.

У творі яскраво змалювано образ Івана Непокритого. Це убогий сирота, наймит, наділений благородними рисами, високими моральними якостями характеру. Сама трансформація прізвища дає уяву про соціальне походження героя. Драматург показує Івана в різних ситуаціях: він гнівно й безстрашно виступає проти підступних намірів Микити щодо Одарки й Семена, є душею молоді на дозвіллі, йде в солдати замість Семена, вважаючи це виконанням свого побратимського обов’язку. І в усіх життєвих перипетіях не втрачає гідності людини. Він багато бачив світу, набув життєвої мудрості, став

порадником для бідняків. Іван чулий до чужого горя. Не зломивши його і солдатська муштра, поранення на війні. Незважаючи на своє каліцтво, невлаштованість, Іван не втрачає бадьорості, сердечності у ставленні до людей. Образом Івана стверджено високі життєві й моральні якості народу. Саме устами Івана автор критикує і окремі явища соціальної дійсності пореформеної доби. Так, зустрівшись із Семеном, який тривалий час був на заробітках і просить розповісти про новини, він найперше говорить: „...земельне прибавили та ще на якусь школу!.. Здирство, брат, таке, що й! Перед різдвом, кажуть, знов рекрутчина...” Безвихідність селянської долі характеризують теж Іванові слова: „Ех, чорти його батька знає, здається, і робиш гірко, а їси усе ж таки не солодко!” Микиті він говорить у вічі: „Ви ж високого коліна: ваш батько вкупі з хортами лизав панські тарілки!”

За окремими сутичками між Іваном, із одного боку, і сином старшини, з іншого, що виникли ніби виключно на любовному ґрунті, проглядає кінець кінцем боротьба двох класових сил в українському селі тієї доби.

Із любов'ю і симпатією змалював Марко Кропивницький образи Одарки й Семена. Їх кохання, наче журлива пісня. Це скромні й чесні люди, з високим розумінням родинної честі.

Марко Кропивницький виявив себе добрим знавцем народної мови, побуту та етнографії, пісенної творчості. Високу оцінку твору дав І.Франко: „Пісні у драмі „Дай серцеві волю, заведе в неволю” є засобом вираження глибокої народної мудрості, підсилюють образність, емоційність. Тут зустрічаються і обрядові, і позаобрядові пісні. Перші – це весільні пісні („Гей по синьому морі хвиля грає”), танцювальні („Як схопилась метелиця”, „Ходить гарбуз по городу”), а позаобрядові – це пісні про кохання („Та лугом іду, та коня веду”), родинно-побутові про щасливе одруження („За тучами, за хмарами”), чумацькі („Гуляв чумак по риночку”), рекрутські та солдатські („Ой годі журитися”) та інші”.

Народні пісні у драмі Марка Кропивницького характеризуються своєрідністю композиції, найпростішими формами якої є опис-розповідь („Вулиця гуде, де козак іде”), монолог („Ой годі журитися, пора мені женитися”), звертання („Гандзю кучерява”). Вони конкретні, реалістичні, мають багату експресивну лексику.

Драма „Дай серцю волю, заведе в неволю” висвітлює духовне багатство, емоційність, поетичність народного характеру. Це виявляється в тому, що в авторських ремарках відсутнє відбиття соціального статусу персонажа, а наявні нейтральні фольклорні визначення (парубок, дівчина), що в образах позитивних героїв виразно постає емоційність, барвистість, образність народних пісень (перший монолог Семена Мельниченка або мова Одарки), що передають високу поетичність, духовне багатство героїв, створюючи індивідуальність їх характерів. Саме це й визначило характер ранніх драм Марка Кропивницького. Мова персонажів звучить природно, автор часто вдається до метафоризації слів.

Поетика творів Марка Кропивницького своєрідно сконцентрувала непростий шлях української драматургії від традиційної (точність у відображенні реалій побуту й народних традицій; жанрова визначеність,

заснована на використанні фольклорної поетики та чітко вираженому конфлікті антагоністичних сил; яскраві психологічні характеристики персонажів, чия поведінка детермінована соціально) до новітньої драми початку ХХ століття (перенесення уваги на внутрішній стан героя; наявність двох чи й кількох рівноправних конфліктів і, відповідно, сюжетних ліній; якісні зміни у природі жанрів: трагедійність як стан світу, сатира в зображенні явищ звичних, повсякденних тощо).

Творчість Марка Кропивницького досліджували П.Киричок, Л.Мороз, В.Панченко, Р.Пилипчук та інші літературознавці.

Загальна характеристика творчості Я.Щоголева

Творчість поетів 60–90-х років ХІХ століття (С.Воробкевича, П.Грабовського, Б.Грінченка, Дніпрової Чайки, Т.Зіньківського, О.Кониського, Уляни Кравченко, В.Кулика, О.Маковея, В.Мови (Лиманського), В.Самійленка, М.Старицького, І.Франка, Я.Щоголева та ін.) презентувала Україну „в широкому багатоаспектному зображенні, в глибоких соціальних вимірах, в історичній ретроспекції, а ще більшою мірою – в актуальності тогочасного ... стану” (М.Бондар). Проте варто зазначити, що творчість пізніх поетів-романтиків (В.Александрова, С.Воробкевича, П.Куліша) в контексті поетичної творчості доби була дещо відстороненою. У цьому аспекті особливо виділялася постать Я.Щоголева і як людини, і як митця.

Як поет Я.Щоголев формувався у сприятливому середовищі культурної традиції романтиків, адже ним опікувалися П.Гулак-Артемівський, М.Костомаров, А.Метлинський, І.Срезневський. Цей факт, з точки зору естетики, сприяв формуванню Щоголева-ідеаліста, а з точки зору стилю – романтика.

У 1843 році в альманасі „Молодик” уперше було опубліковано україномовні поезії („Неволя”, „На згадування Климівського”, „Могила”) Я.Щоголева, які й заклали підґрунтя козакофільського напрямку у творчості молодого поета. Відзначимо, що перші спроби пера були російськомовними. Це поезії „Раздумье”, „Канары”, які з’явилися друком трьома роками раніше в „Литературной газете” й „Отечественных записках”.

Прискіпливе рецензування В.Белінським альманаху „Молодик” надзвичайно вразило молодого початківця (хоча стосовно поезії Я.Щоголева було стримано сказано „недурной стих”) і стало причиною дворічного мовчання. У 1846 році автором було створено кілька поезій для „Южнорусского сборника” (опубліковані 1860 року П.Кулішем в альманасі „Хата”) – й мовчанка. У 1864 році в Я.Щоголева з’явилося бажання писати після того, як почув у виконанні господині дому, де він гостював, свого „Гречкосія” („У полі”), якого поклав на музику А.Єдлічка (ця поезія була до вподоби і Т.Шевченку, і П.Кулішеві). Цього року поет написав чотири вірші й знову замовк років на десять.

У часи панування Емського указу було видано єдину прижиттєву збірку Я.Щоголева „Ворскло” (Харків, 1883). Друга збірка – „Слобожанщина” –

з'явилась у харківських книгарнях у день похорону Я.Щоголева 8 червня 1898 року.

Із доволі скромної інформації, що збереглася про Я.Щоголева, можна зробити висновок про драматичність постаті поета. Припускаємо, що це пояснюється консервативністю поглядів, несприйняттям сучасності, надто високим рівнем релігійності (хворів туберкульозом і тоді, коли медицина визнала своє безсилля, мати вимолила порятунок синові перед іконою Охтирської Божої Матері Святотроїцького монастиря), втратою дітей, усамітненим життям; тим, що збірки з'являються в поважному віці.

Поет був „переконаний у божественності походження творчості, у вічності та незмінності її законів... Намагався творити ... для читачів наступних поколінь, адже вважав, що вони зуміють гідно оцінити його музу... Щоголевська втеча в минуле ... виявилася в плеканні ... „культу старовини”. Не те щоб поет так уже ідеалізував її (адже у монолозі „Батюшка” визначив так: „в злиднях багата”), але знаходив у святій простоті й незіпсутості багато відповідного Богом даній природності”. Та й замолоду перейнявся любов'ю до національної історії і фольклору.

Збірка „Ворскло” складається із 75 поезій, які були написані впродовж 1846–1882 років. У епіграфі до неї, яким стала цитата із біблійної книги Йова про сподівання на процвітання; було сконцентровано поетові надії на розвиток українського письменства.

Твори, що ввійшли до збірки, позначені штампом песимізму. Своєрідним поетичним заспівом книги є поезія „Струни”, в якій Україна постає як край плачу, де „сильні правду Бішено топтали, Як у бідного багаті Крихту одривали. Як сірома попідтинню Згорблена тулялась, Над роботою за скибку Кров'ю обливалась. І як мати неодмовна Хворую дитину, Пригортаючи до серця, Кутала в ряднину; Як ту вродницю побідну Лихо заїдало Й молоде та пишне тіло Дарма пропадало”. Саме тому поет прагне служити своїм словом гнобленим і голодним. Культивує форми „відпісенного монологу й діалогу”. Та все ж іскра віри не згасла, про що свідчить поезія „Безрідні”, в якій висловлено думку про майбутню щасливу долю України.

Збірка „Слобожанщина” – логічне продовження національно-патріотичних мотивів збірки „Ворскло”. Художня рецепція сучасності Я.Щоголева констатує втрату історико-героїчної пам'яті („Кобзар”). У цьому, на думку автора, провина влади, якій байдуже до проблем народу, не до його бід („Недорід”), адже вона переймалася „неправедними війнами” („Війна”). Відзначимо, що подібно Т.Шевченкові, у Я.Щоголева знайшов своє втілення образ „нашої, не своєї землі”.

Головним об'єктом творчої рецепції митця є минувшина України. Так, поетична фабула твору „Запорожець” передає не лише прекрасну топо- й гідрографічну картини, а й багатство рідного краю: „Тут нам води по поводи й сіна по коліна!” Проте відзначимо, що автора хвилюють такі теми:

- визволення південних слов'ян із турецької кабали („Орел”);
- моральної деградації, руйнуючого впливу рекрутчини на козацьких нащадків („Новобранець”);

- втрата козацького статусу України, руйнування Січі („У полі”, „Остання січа”, „Нерозумна мати”);
- занедбання славетної землі („Хортиця”);
- долі жінки („Неня”);
- сирітське безталання („Вівчарик”, „На могилі”);
- долі трудового народу („Келих”, „Ткач”, „Бурлаки”) тощо.

Одним із найкращих творів Я.Щоголева дослідники справедливо вважають поезію „Гречкосій” („У полі”):

Гей, у мене був коняка,
 Був коняка-розбишака;
 Мав я шаблю і рушницю
 Ще й дівчину-чарівницю.
 Гей, коняку турки вбили,
 Ляхи шаблю пощербили,
 І рушниця поламалась,
 І дівчина відцуралась.
 За буджацькими степами
 Ідуть наші з бунчуками;
 А я з плугом і сохою
 Понад нивою сухою.
 Гей, гей, гей, мій чорний воле!
 Нива довга, в стернях поле...
 Вітер віє – повіває,..
 Казаночок закипає.
 Ой, хто в лузі – озовися!
 Ой, хто в полі – одкликнися!
 Скоро все засне під млою:
 Йди вечеряти зо мною!
 Зву – луна за лугом гине
 Із-за хмари місяць плине;
 Вітер віє – повіває
 Казаночок простигає...

Автор із болем констатував зміну соціально-політичного статусу батьківщини. В емоційному тоні пісні розповідає про свою долю колишній козак, а нині – гречкосій:

За буджацькими степами.
 Ідуть наші з бунчуками;
 А я з плугом і сохою
 Понад нивою сухою.

Така доленосна зміна в житті ліричного героя й України в цілому крає душу поета, адже вона гасить волелюбні прагнення нації.

Довершеність поезії досягається завдяки простоті слів і фраз. Слово-образ „розбишака” налаштовує на передачу мажорного ритму козацького буття ліричного героя, проте дієслова минулого часу „був”, „мав” додають до першої

строфи елемент журливості, який упродовж твору нагнітається й увиразнюється алітерацією й дієслівною римою „поламалась” – „відцуралась”. Анафора, реалізована динамічним вигуком „Гей!”, передає силу суму колишнього козака. Свого апогею його трагедія сягає у третій строфі. Іскорка надії, яка жевріє в душі ліричного героя:

Ой, хто в лузі – озовися!
 Ой, хто в полі – одкликнися!
 Скоро все засне під млою:
 Йди вечеряти зо мною!

гасне в реальному прозрінні: „Зву – луна за лугом гине...”. У шести катренах, написаних чотиристопним ямбом із суміжним, переважно дієслівним, римуванням, відтворено внутрішню драму ліричного героя.

Студювання поетичної спадщини Я.Щоголева, аналіз її тематичного діапазону дає підстави твердити, що рідний край поет зображував крізь призму осмислення долі представників трудящого люду. Його поезії – це натуралістичні картини життя заробітчачан („Бурлаки”), небезпечного життя чумака, який часто-густо прощається з білим світом посеред дороги, з коханою („Чумак”), убогого життя ремісників („Кравець”, „Столяр”), відтворення специфіки й умов праці сезонних робітників („Чередничка”, „Пожежа”).

Варто зауважити, що прикметною особливістю більшості поезій Я.Щоголева є домінування слова „могила” і його доволі значний романтичний ряд, з якого постають мотиви „чорного характеру”. Часом ці мотиви займають провідні позиції, витісняючи на задній план „світлі” образи. Найкращим підтвердженням цієї думки академіка О.Білецького є інтимна лірика поета. Свідок признань закоханих – „проквітчаний пляц” – заростає бур’янами („Пляц”), дитяча наївність „щирої й милої” дівчини розбивається об поневіряння („Лялька”), крах надій („Марево”) тощо.

Образ України „постає чи з не найвищою після Т.Шевченка силою і красою в ліричному описі природи”. Пейзажна лірика, позначена філософічністю й гуманістичністю, – зразками високої поетичної майстерності („Зимовий ранок”, „Вечір”, „Травень”, „Осінь”, „Листопад”). У творах цього різновиду гармонія художнього опису й мистецької рефлексії сягає своєї вершини, що стверджує думку про Я.Щоголева як тонкого спостерігача. Вершиною пейзажної лірики Я.Щоголева є класична (хрестоматійна) поезія „Осінь”, яка прикметна превалюванням образної системи твору:

Висне небо синє,
 Синє, та не те;
 Світе, та не гріє
 Сонце золоте.
 Оголилось поле
 Од серпа й коси;
 Ніде приліпитись
 Крапельці роси.

Широке застосування засобів евфонії („не” – „не”) надають цитованому твору неповторної музичності.

Пейзажна лірика Я.Щоголева – контрастне поєднання емоційних тембрів, які по-різному відлунюють у душі ліричного героя. Якщо в поезії „Осінь” звучать дещо журливі нотки, то, скажімо, поезію „Зимовий ранок” пронизує піднесений, бадьорий тон: „Я люблю зимовий ранок Холодною зими...”

Мистецький доробок Я.Щоголева – особлива сторінка в українській літературі ХІХ століття. Адже поет одним із перших почав орієнтувати красне слово на інтелігентного, високоосвіченого читача, тим самим культивуючи аристократичну манеру образного вислову.

Творчість Я.Щоголева оцінювали І.Айзеншток, П.Волинський, В.Горленко, О.Дорошкевич, М.Зеров, М.Комаров, П.Куліш, Б.Лепкий, М.Петров, А.Погрібний, М.Сумцов, П.Филипович, І.Франко, А.Шамрай, Вал. Шевчук. Дослідники вказували на віртуозність володіння словом, образність поезій, широкий жанровий діапазон (пісні, елегії, притчі, пейзажна лірика, медитативна лірика, балади тощо), вправність поетичної техніки.

Справжній патріотизм, який пронизує всі сфери поетичного світу Я.Щоголева, – основний чинник актуальності спадщини митця.

Функції пейзажу в оповіданнях Олени Пчілки „Сосонка”, „Соловійовий спів”

Пейзаж – це одна із художніх форм зображення обставин дії, що відіграє важливу ідейно-змістову функцію у літературному творі. Пейзаж (від франц. *peysage* – місцевість, країна) – зображення картин природи, які виконують у художньому творі різноманітні функції в залежності від стилю письменника.

М.Тараненко у праці „Пейзаж у художньому творі” зауважував: „Розуміння природи як вічного джерела людської творчості, людського мислення, уміння тонко і глибоко відчутти подих її життя, емоційно сприймати, є однією із ознак таланту письменника, художника, композитора”.

Художні можливості пейзажів безмежні. Пейзаж несе в собі певну ідею, і виражається вона через той або інший настрій, що навівається картиною природи. Справжній митець слова веде з природою інтимну розмову. І чим сокровеннішою є ця розмова, тим більш хвилюючими, емоційними є пейзажі, отже, і більшим є їх вплив на читача. М.Коцюбинський висловив думку, що „пейзаж є важливим компонентом літературного твору. Він діє – або заодно з героєм, або наперекір йому”.

Якщо героя можна назвати серцем твору, то різні описи, зокрема й пейзажі, – його кров.

Пейзажі відіграють важливу роль у творах багатьох українських письменників, зокрема й Олени Пчілки. Пейзажні малюнки в її творах – органічна частина словесної тканини („Сосонка”, „Товаришки”, „Чад”, „Соловійовий спів”).

Цікаво простежити, які функції виконує пейзаж у конкретному епічному творі. Важлива роль пейзажу, скажімо, в оповіданні Олени Пчілки „Соловійовий спів”. Твір розпочинається з опису місця і часу дії, але тут уже з’являється

образ людини – автора: у ставленні до природи, до того куточка землі, де відбувається дія: „Садок стояв нерухомо, укритий більше цвітом, ніж листом, укритий тим білим та яснорожевим цвітом надії, ніжної, непорушної краси. Сам соловейко тим чарівним співом розвивав той цвіт... Тож пісня його єдналася і з тим цвітом, і з прозорою блакиттю весняного неба: воля, щастя озивалися в тім співі!” Особливістю цього пейзажного малюнка є те, що весна в ньому виступає дійовою особою, він ніби „просвітлений” людською особистістю, набуває незвичайної одухотвореної виразності. Персоніфікація природи здійснюється шляхом зіставлення її з певними діями людини: „весна подихала..., відчинить рукою двері, природа ще не розгорнула..., прокинулася, ...почала творчу працю”. Уже в цьому пейзажі намічено ті основні напрями, на які в подальшому буде звернено увагу в творі, які відіграють у ньому важливу структурологічну функцію: „воля, щастя” – це те, що „озивалося” в співі солов’їв, і що відгукнеться у життєвій долі персонажів твору. Цим пейзажем Олена Пчілка намагалася підкреслити, що в природі усе створено для щастя людей, та не всі його мають, бо на їх життєвому шляху виникають соціальні перешкоди, які не кожному під силу подолати. Прийом цей дуже поширений в українській літературі другої половини ХІХ століття, згадаймо хоча б твори Панаса Мирного та Івана Білика „Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, Івана Нечуя-Левицького „Бурлачка”, інші. Саме волі та щастя й позбавлені персонажі „Соловйового співу” брата Байдиші: старшого пан „запакував” до тюрми за те, що „піймав його зимою з хурою дров, нарубаних у панському лісі”, а молодшого – „за помсту”. Позбавлені щастя й інші члени родини – батьки, дружина старшого сина з малою дитиною, „в хазяйстві розстройства та й сам чоловік уже пропащий, коли він побуде в тюрмі, уже йому все збавлено”, а молодшого, то вже й не сподіваються побачити після арешту, бо „його мали заслати в Сибір на довгі роки”.

В описах природи відчутно пробивається ліричний струмінь: „Ідемо лісом: гарно навкруги, весна в повній красі! Лист молодий такий свіжий, ядерний, дає таку милу прохолоду; під ногою така м’яка трава; пташки переспівуються в гіллі так бадьоро, так весело!...” Пейзаж реалістично точний, мальовничий, докладний, відзначається винятковою зоровою виразністю, яскравістю барв, багатством відтінків і форм. У ньому виявляється велика любов письменниці до рідної природи й неабияка спостережливість художника.

Зображення природи в цьому випадку узгоджується з внутрішнім станом персонажа. Молодий слідчий знаходить правильний хід у розслідуванні вбивства сільського поміщика. Його стан – піднесено-схвильований і, щоб якнайшвидше закінчити справу, вони разом із слідчим „пішли до лісу, до байдашевської оселі”.

„Була вже ніч, але, боже мій, яка прехороша ніч! Місячно, хоч голки збирай! Древа так і визначаються на краю лісу, наче якимсь-то сріблястим світлом облиті... А солов’ї – просто аж луна розляглася, так співали! Тихо, знаєте, навколо, гай дримає, а вони так голосно тьохкають у чагарах! Ах, господи боже! Так мило співали, як от тепер соловей співав; тільки дужчий, голосніший був спів, бо солов’їв було мабуть багато...”

Природа тут акумулює в собі настрій людини. Олена Пчілка використовує мистецьку виразність, закладену в художній умовності паралелізму, зокрема його суто настроєвий емоційний характер, що створює неповторний ліризм, сприяє подальшому розгортанню думки з властивою фольклорною докладністю, з елементами смислової та емоційної градації. Завдяки паралелізму досягається специфічна конденсація опису у фольклорному дусі (позначення часу – „була вже ніч”, суттєві моменти – „місячно”, „дерева так і визначаються на краю лісу, наче якимсь-то сріблястим світлом облиті”, „солов’ї – просто аж луна розляглася, так співали!”, „тихо” тощо; символічні контакти людини з природою і т. ін.). Символіка солов’їного співу по-різному розкривається в творах письменників. Наприклад, О.Пилип’юк, аналізуючи художній світ ранніх балад Т.Шевченка, зокрема „Тополі”, пише: „солов’їна пісня символізує почуття вірності у коханні”. У „Соловйовому співі” Олени Пчілки мова йде про кохання героїв. Мабуть, тому використано таку деталь, як солов’їний спів, що він найчарівніший у природі і здатен виконувати роль катарсису – очищення душі героя. А коли пригадати поетичний шедевр О.Олеся „Сміються, плачуть солов’ї...”, то знаючи подальший розвиток подій, про які розповідає оповідач, мимовільно напрошується: можливо, герой тоді не відчув плачу? А він таки, певне, був...

Погляд оповідача помічає і зелений пейзаж, і небесні явища, серед яких домінанта відведена місяцеві („місячно”, „дерева... наче якимсь-то сріблястим світлом облиті”). Передаючи динаміку кольорової та світлової гами і сповнюючи свідомість читача (але не героя!) тривожними передчуттями, непередбаченими подіями (хоча і відчувається, що запал юнака не повинен бути безрезультатним), ці деталі відіграють важливу ідейно-смислову функцію.

Одна з витончених філософських систем древніх слов’ян розглядала місяць основою генезису людини. Саме це світило, мовляв, відало і походженням, і найтоншими порухами серця та свідомості людини. Мабуть, тому в унісон сюжетної лінії і постає образ Місяця в оповіданні Олени Пчілки „Соловйовий спів”. Слухові образи („тихо”, „солов’ї так голосно тьохкають у чагарах”, „так мило співали”) сприяють посиленню музичності пейзажного опису.

Твір надзвичайно психологізований. Паралельно розкриваються основні в однаковій мірі колізії душевного стану оповідача та його дотичності до долі родини Байдашів, участь у слідстві, радість від перемоги, яка замінюється поразкою, бо виявляється, що в юнацькому запалі йдучи по сліду пошуку вбивці герой-оповідач зовсім не думав про людське начало. Він на якомусь етапі уподібнився своєму чотириноному другові – собаці Чуйку в якомусь ніби „мисливському” азарті, хоча цього разу Чуйко навіть піднявся вище від господаря, бо коли той „взяв шапку й пішов з хати”, то Чуйко „якось непевно, ніби дивуючись”, поглядав на нього, хоча „теж чогось-то пішов з господарем”. Із болем і якимось внутрішнім надрином герой-оповідач зізнається: „Я навіть не думав про його (Андрія) життя в той проклятий вечір, як пішов і повів інших на вислідки: я думав тоді тільки про те, що я відкрию загадкове злочинство! От що, от який собачий порив до висліджування погнав мене тоді, привів до тієї

діжі!” І на жаль (а саме це відчувається у підтексті в авторській точці зору, і уже постфактум у розповіді героя) пізніше прийшла думка: „чия вина була тяжча: чи того старого пана, чи Андрієва, – чи... моя?” І ось у ці хвилини відчаю, каяття, внутрішнього дерзання героя-оповідача навколо нього у природі все буяло і цвіло: „А кругом мене було так радісно, так хороше! Куточок у гаю був повний життя, розкошів. Сонце зазірало крізь гілля на мою галявину, грало промінням і там далі, на якомусь озерці, близько мене жваво гула бджілка над свіжою лісовою квіткою. А над всім розлягався щебет соловйовий: десь так близько, в гушавині, соловей співав так голосно, так відрадісно! Він нагадав мені соловйовий спів тієї ночі, – хоч тепер лунав по-іншому: в тому нічному співі. У гаю, облитому місячним світлом, чутно було щось таємниче. Жалобу й млосьть; а тепер, ясним сонячним, свіжим ранком, соловйовий спів лунав радіщами, чистим щастям, волею... Та він рвав мені душу”. Якщо не брати до уваги фінал твору, який у ньому ніби як виконує функцію епілогу, це третій опис соловйового співу, а за хронологічною послідовністю – другий.

Олена Пчілка вдається до виразного контрасту між яскравим пейзажем і станом головного героя. Гармоніюючи або контрастуючи з почуттями людини, пейзаж допомагає глибше розкрити настрої, думки героя, донести драматизм ситуації, обставин, в які він потрапляє.

Описи відзначаються безпосередністю, у них немає штучності чи одноманітності. Письменниця прагне відтворити неповторні лінії і барви рідної природи, донести до читача її красу і велич. Деякі образи природи (зокрема образ солов’їного співу) перетворюються на стійкі символи, вони набувають великого смислового змісту, відбивають взаємостосунки людини з природою. Ці образи-символи пов’язані з народним світовідчуттям і основами фольклорного художнього мислення. Єдність і суперечності в людині, а звідси – гармонія і розлад в її взаєминах із природою, і глибинне філософське осмислення постають у довершеній художній формі.

У розвитку дії оповідання першорядні функції виконують метаморфози в людині і природі, символічні сцени. Картина нічного лісу відіграє активну роль у розвитку подій. Сислове й емоційне навантаження несуть зорові і слухові мікрообрази, – вони окреслюють неспокій, тривогу: „дерева так і визначаються на краю лісу, наче якимсь-то сріблястим світлом облиті”, – допомагають створити відчуття напруження, чекання драматичної ситуації.

Обидва пейзажі подані у сприйнятті героя. Тільки ж тоді, в ту злочасну ніч, герой чув спів солов’їв, але усвідомлював лише, що вони співали „мило” і дзвінко, „аж луна розляглася”. Інші нюанси їх співу не привернули його увагу. І вже тільки згодом, коли „минуло скільки часу” після того, як він став свідком розпачливого прощання матері з сином, Андрієм, і, не витримавши тієї сцени, пішов „куди очі, як у тумані”, опинився за селом, і в ньому зазвучали дисонансом „несвітське голосіння” „тієї старої матері” і „щебет соловйовий”, десь підсвідомо все зазвучало в ньому, а усвідомлення прийшло вже тоді, коли розповідав про пережите і по-новому переживав. І тепер лише зрозумів, що „в тому нічному співі”, у гаю, облитому місячним сяйвом, „чутно було щось таємниче, жалобу й млосьть”.

Отже, виходить, що природа застерігала героя від необачного вчинку (як і собака, часточка цієї природи), але він того не помітив і залишився із тягарем у серці на все життя, тому й на початку твору герой твердо і прямолінійно, і разом із тим із глибоким жалем стверджує у відповідь на запитання товаришки, повторене двічі („Чуєте, як співа соловей?... Чуєте, як співа соловейко?“): „Я не люблю солов'їного співу! Я не можу його чути... мені стає так прикро!..”.

У всіх випадках, крім уже згаданого, пейзаж контрастує із психологічним станом героя-оповідача. Коли не брати до уваги своєрідний епілог, то оповідання має художнє обрамлення у формі пейзажу. Описи природи у ньому досить розлогі, але інколи зустрічаються коротенькі репліки, переважно узагальнюючого або просто контрастуючого характеру („...розповіді про ту пригоду, що збавила йому той чудовий, милий соловйовий спів” – „отак собі пробував на лоні природи” тощо).

Ліричне забарвлення пейзажів створюється тропами, здебільшого епітетами („свіжою лісовою квіткою”, „щебет соловйовий”, „ясним, сонячним, свіжим ранком”, „чистим щастям”, „сріблястим світлом”, „лист молодий такий, свіжий, ядерний”, „милу прохолоду”, „чудовим весняним вечором”, „чарівною рукою”, „в тихому легкому повітрі” тощо). Зрідка – метафорами, персоніфікаціями („весна... відчинить чарівною рукою двері тепла, радощів, любові”, природа... тільки що прокинулася”, „гай дрімає”, „сонце зазірало крізь гілля”).

Тональна гама пейзажних замальовок в оповіданні переконливо свідчить, що погляди Олени Пчілки на природу й людське життя своїм корінням сягають в український фольклор із його сонцелюбною відвертістю і вселюдською радістю. Світлі, сонячні, радісні пейзажні картини постають перед очима героя-оповідача, незважаючи на „затемнення” в його серці й душі. І навіть коли слово „сонце” безпосередньо не згадується, Олені Пчілці вдається створити таке злиття художніх компонентів, які, користуючись мовою психологічної науки, можна назвати „ефектом присутності” сонця.

Проблема зв'язку людини з природою є однією з головних в оповіданні „Соловйовий спів”. У її трактуванні авторка виявила близькість до просвітительської, руссоїстської концепції людини і природи, за якою органічне злиття внутрішнього світу людини (дитини природи) і чистого світу незайманої цивілізацією природи становить найвищу гармонію і сенс людського існування. Основний конфлікт у творі глибше вирішується в моральному аспекті: лише життя за законами природи приносить людині щастя, а порушення їх веде до трагедії, до великої драми душі. Совість – вічне мірило, що виважує на своїх терезах людські стосунки, контролює незриму межу між добром і злом, змушує людей бути людьми. Вона в оповіданні „Соловйовий спів” є, по суті, необхідною дійовою особою.

Функція пейзажу в цьому творі поліфонічна. Він виступає фоном, на якому відбувається знайомство з героями, поглиблює художній аналіз суперечливості людського буття, є виразником просторово-часових відношень, допомагає глибше осягнути сутність людського характеру, мінливість людської психіки. Наявність пейзажу в експозиції твору призводить до того, що він

виконує роль своєрідного інтонаційного ключа. Пейзаж і важливий засіб психологічної характеристики персонажа. При цьому Олена Пчілка основний аспект переносить не на змалювання природи, а на сприйняття її людиною.

У відтворенні пейзажних картин письменниця (і в цьому вона близька чи не найбільше до О.Кобилянської) тяжіє до яскравих барв. Як показує аналіз оповідання, у пейзажних малюнках основну увагу звертають на себе звукові асоціації, музичне сприйняття природи, яке тісно переплітається з живописом. Подано пейзаж здебільшого через ліричне сприйняття героїв.

Природа в оповіданні Олени Пчілки „Соловйовий спів” є тим чинником, який допомагає розкритися духовному максималізму персонажа, дозволяє відтінити глибину психологічних виявів героя „природнього” і героя „суспільного”, тобто мислячого в контексті соціально-історичних зв'язків, обставин, що склалися. Саме природа спонукає до осмислення життя, його моралі, принципів у взаємозв'язку з власним сумлінням, совістю.

М.Рильський у вірші „Почорніли заводі в озерах...” (1959) так підсумовував одну з важливіших функцій пейзажу:

Часом можна висловити пейзажем
Те, для чого слів нема людських.

Так, його роль значна. Основні ж функції пейзажу в художньому творі такі:

1. Пейзаж як розкриття настроїв персонажів.
2. Картини природи, котрі передають внутрішній світ персонажів.
3. Пейзажі, пройняті авторською оцінкою.
4. Пейзаж як фон.
5. Пейзаж як контраст.
6. Живописні картини природи.
7. Пейзаж як самостійний персонаж.

Остання менш поширена, але зустрічається у творчій практиці деяких письменників, зокрема, в „Сосонці” Олени Пчілки.

Олена Пчілка наділяє сосонку в однойменному оповіданні людськими рисами, характеризує її як живу особу: „... була одна сосонка – така то вже хороша! Була вона не дуже велика, але й не маленька, саме мірненька та така дрібнесенька, круглесенька, зелені глици аж сяють, а молоді пагонки, як свічечки, стремлять, прості, ясні”. Цей опис нагадує портретну характеристику української дівчини у творах письменників другої половини дев'ятнадцятого століття. Пестливі форми слів („маленька”, „мірненька”, „зграбнесенька”, „круглесенька”) свідчать про ніжне і турботливе, любовне ставлення письменниці до сосонки. Та в цьому описі не лише зовнішність констатується, але й характер: „отож і запишалась вона, що то хороша річ, як то шляхетного роду! Нема в світі як ми сосни! Ой світе мій, яка ж я гарна та велична!”. Олена Пчілка наділяє сосонку такими рисами характеру, як пихатість, величавість, узагальнююча оціночна констатація („красує сосонка”, „запишалась вона”, „величається сосонка” і безпосередньо слова-звернення до сусідок-берізок та липок, самої сосонки: „А що? Де ваші кучері гарні та рясні? Стойте деркачами!”). Листя з цих дерев восени, а тим паче взимку облетіло, тож дійсно

„сосонка мовби ще кращою здається поміж смутних товаришок”. Та сосонку зрубали, бо „була сама найпридатніша”. За допомогою засобу контрасту письменниця виділяє сосонку, привертає до неї особливу увагу: „Тут зима біла, все снігом укрите, а тут тобі зелене деревце стоїть у хаті, убрате та освічене – зеленіє!”. Сосонка ще „не знає, що стала всього лиш іграшкою для людей, до того ж тимчасовою, поки що її задоволенню, гордошам нема меж, бо ж вона таки справді гарна: „Світе мій ясний! Івась навіть не пізнав своєї сосонки! Вся вона сяє свічечками, ліхтариками, все гілля обчіпляє яблучками, якимись цяцьками, червоними, синіми, золотими, аж у очах мигтить!”. Перед тим, як передати сприйняття своєї місії самою сосонкою, Олена Пчілка показує її вигляд ніби зі сторони: „А сосонка стоїть, сяє – як зоря в небі! Ну й тішилася вона!” Так, сосонка радіє: „...моє щастя прийшло! Я таки знала, що не проста доля мені судилася!... Боже, як же гарно, як любо! Як усі вихваляють! От коли б то липки побачили!” Та щастя сосонки було не тривалим: „стоїть сосонка, розібрана, темна, дивується, ради собі не дасть: що се таке?.. Її розібрали? За неї зовсім не дбають?! ...лежить бідна, розчепіривши те обдерте гілля... Вчора вона була така велична, а тепер? Івасеві шкода сосонку, адже не знав він того, що й з людьми часто так буває!” Сосонку викидають, бо вона вже не потрібна. Так і з людьми буває. Це надзвичайно місткий паралелізм, хоча до усвідомлення такої думки Івасеві ще далеко, тому й подані слова в авторській інтерпретації. Хлопчик вирішив забрати сосонку. Двірник йому дозволив, бо „нащо вона тепер здалась? Тепер вона нікуди не годна!”.

Олена Пчілка наділяє сосонку людськими відчуттями, емоціями. Передаючи її внутрішні чуття, зауважує: „Як то було сосонці слухати отаке?!” Недовго і діти втішались сосонкою, потім витягли її на двір і „єдину втіху мала вона в тім, що розповідала горобчикам, які сідали на її гілочки, яка то їй честь була у панів того вечора!” Та минулася „молодість” сосонки, стала вона „сохнути, жовкнути”. Єдине, чим вона може ще принести користь людям, – це стати віхою, бути дороговказом. Виручила вона й Івася в тяжку хвилину, „підказала” йому дорогу додому: „Спасибі тобі, сосонка! – каже Івась, – якби не ти, то я був би замерз”. Сосонка не падає духом: „дарма, що я пожовкла, проте здаюся на користь!”. Згодом в оповіданні повідомляється: „Похитується сосонка, думоньку гадає... Прилетіли до неї пташки, вона й каже їм: – Полетіть до моїх сестричок та розкажіть їм про всю пригодоньку мою!..”

У цьому творі функції пейзажу виходять далеко за межі лише декорації. Головна роль його не в тому, щоб бути тлом для дії, хоча і це має місце на початку оповідання. Пейзаж у „Сосонці” передає і опис місцевості, де відбуваються дії. Зокрема, подано детальний опис лісу „недалеко” від якого „стояла хатка”, в котрій „жив чоловік Максим із сім’єю”: „Ліс був такий гарний...” Переважно ж природа у творі живе у символічних образах як дійова особа.

Олена Пчілка простежує паралельно життя сосонки і життя людей. І коли про останніх говориться переважно описово, то психологічний стан сосонки передано досить глибоко.

Новаторство Лесі Українки-драматурга

Відомо, що на рубежі XIX–XX століть європейська література витворила якісно нову драматургічну форму – так звану нову європейську драму, представлену Г.Ібсеном, символістами, Г.Гауптманом, Б.Шоу та іншими митцями модерної доби – до Б.Брехта, Л.Піранделло та екзистенціалістів включно. Її ознаками на початку століття були посиленій психологізм (що став можливим як результат досвіду реалістичного роману), синтетизм жанру, нові обрії розкриття людських образів, а дещо згодом – принципово новий характер конфлікту, що від часів „Поетики” Аристотеля й до класицистських поетик виявляв себе у вигляді інтриги. Нова європейська драма інтригу відкидає або навмисне пародіює, замінюючи її протиставленням ідей, світоглядів, світопочувань – таким зіткненням дійових осіб, що може розвиватися не лише як зовнішня дія, а й як дія в психологічному підтексті, дія алегорично-умовна, фантастично-ігрова, філософсько-метафорична тощо. Це дає драматургії ряд можливостей, зокрема жанрових і композиційних: з’являються численні нові жанрові різновиди – від декадентської „драми настрою” до абсурдистських філософських трагіфарсів з умовними героями-маріонетками.

Леся Українка, безумовно, належить до творців нової європейської драми не лише з огляду на тематику і проблематику своїх творів, але, передусім, через особливості нової поетики. На Україні в її часи переважала соціально-побутова драма та етнографічно-побутова комедія, тому поява проблемних філософських і психологічних п’єс у різноманітних жанрових формах (авторські визначення жанрових форм у підзаголовках, які давала Леся Українка – „драматична поема”, „фантастична драма”, „діалог”, „етюд”, „драматичний етюд”, „легенда”, „драма-феєрія”; найтрадиційніше з них – просто „драма в 5 діях” – стосується лише трьох із двох десятків її п’єс) з образами, що ведуть до широких узагальнень, дала могутній поштовх розвитку українського театру й драматургії, хоч і не була сприйнята не лише сучасниками, а й нащадками навіть на батьківщині поетеси. Ліна Костенко справедливо назвала Лесю Українку-драматурга „поетом, що ішов сходами гігантів”, маючи на увазі її заслуги не лише перед рідною, „запрограмованою на провінційність”, а й перед світовою літературою, де вона постала рівною серед рівних.

На нашу думку, Леся Українка цілком свідомо (принаймні, починаючи з „Одержимої”) обирала для всіх своїх п’єс та драматичних етюдів ту поетичну форму, яка давала їй змогу уникнути провінційної „запрограмованості” на злободенну вузькість чи односторонність. Про це свідчить як тематика (чотири основні тематичні пласти дають надзвичайно широке охоплення часів, подій, народів, культурних традицій: антична міфологія, християнсько-євангельська історія й міфологія, європейська історія й міфологія та українська історія й сучасність), так і, головню, проблематика та ідейна спрямованість її творів. Найвиразнішою особливістю цього розмаїття у сфері поетики, драматичної форми є інтелектуальний конфлікт. Він виступає тим спільним поетикальним елементом, за яким твори поетеси можна пізнати в будь-якій тематиці, національному колориті, жанровій формі.

Фантастичну драму „Осінь казка” Леся Українка написала в січні 1905 року. Письменниця була незадоволена цим твором, вважала його незакінченим, тому за її життя драма не була опублікована.

Задум „Осіньної казки” виник під враженням подій революції 1905 року, які Леся Українка спостерігала в Тифлісі. У листі до матері від 6 лютого 1905 року вона писала: „...мислі зайняті не такими спокійними темами під впливом щоденних перемін „весни” й „зими”. В Тифлісі був один такий „весняний день”, коли калюжі людської крові стояли на тротуарах до вечора. Не до спокійних тем при таких обставинах...”.

Порівняно з іншими драматичними поемами Лесі Українки „Осінь казка”, безперечно, менш довершена. Можливо, творові зашкодила надто „свіжа” політична злободенність тематики, відсутність часової дистанції між реальними подіями і їх художньою інтерпретацією. Однак для дослідження творчої лабораторії великих письменників їхні незавершені твори становлять не менший інтерес, ніж завершені.

Уже перший монолог драми – монолог в’язня-лицаря в темниці – це роздуми Лесі Українки про витоки деспотизму, що придушє будь-який вияв одвічного прагнення людини до вільних дій і вільної думки, це осмислення великої теми свобод і прав людини. У цьому монологі виразно виявляється євроцентричний характер світогляду письменниці. Вона поділяє й сповідує тогочасні європейські ідеї відкритого суспільства. Тут з’являється один із ключових образів її поезії – улюблений міфологічний герой Лесі Українки богоборець Прометей. Проведене в монологі в’язня образне порівняння кари, якої зазнав Прометей, зі своєю власною, зіставляє методи покарання бунтівників у європейських суспільствах і в суспільстві азійської деспотії, яке письменниця, безперечно, проектує на Російську імперію.

У монологі ув’язненого лицаря абсолютистській самодержавній владі протиставлено суспільство, що успадкувало античні традиції відкритого обговорення проблем, коли навіть за умов несправедливого покарання особа має право публічно, привселюдно висловити свою незгоду з правлячою верхівкою:

Ох, як би я охоче йшов на страту!
Юрба шуміла б, наче океан,
І розступилася б передо мною,
даючи путь величності страждання,
і в тую мить, як голова моя,
здійнята високо рукою ката,
промовила б до всіх багряним словом,
тиран мій зблід би, він почув би вирок,
народний вирок: ганьба кроволівцям!

Письменниця підкреслює також лицемірство абсолютистської влади, яка проголошує демократичні укази й декрети з чисто декоративною метою, перетворюючи таким чином слова на знаряддя маніпуляцій масовою свідомістю:

О, наш король, пігмей сліпорожденний, –
 безсилець боязкий, уміє зручно
 неславою і ганьбою боротись.
 Знав, проклятий, як покарать мене!
 В той день, як він мене сюди закинув,
 в той самий день він підписав декрет,
 що він касує і тортури, й страту
 в своїй державі – ниций лицемір!

В образі ув'язненого лицаря Леся Українка розвиває мотив знесилення в неволі. Двічі поневолений, лицар втрачає силу, дух опору, і в час народного повстання, що вимагає від нього активної позиції, напруження волі, він відмовляється від участі в колективній боротьбі.

Мотив знесилення в неволі доповнює в драмі мотив ущербності несаможиттєвого визволення. Служебка допомагає лицареві втекти з темниці лише для того, щоб ув'язнити його у власному хліві. Ідею, втілену в цій сюжетній лінії твору, афористично висловлено в рядках: „Хто визволиться сам, той буде вільний, хто визволить кого, в неволю візьме”.

Ще одна тема „Осінньої казки” – тема побудови нового храму. Її Леся Українка втілила в образі Будівничого, який керує повстанням. За Будівничим ідуть робітники, яким „обридло хліви, шпиталі й тюрми будувати”.

Дуже цікавою в цьому зв'язку є згадка в розмові робітників про наказ самодержця будувати божевільні, у якому геніальна інтуїція письменниці провиділа майбутні засоби боротьби з інакодумцями в Російській імперії, перетвореній з царської на більшовицьку:

Свининець твій однаково не встоїть:
 король тут хоче збудувать шпиталь,
 щоб всіх людей загодити, а разом
 шпиталь той буде й за тюрму служити.

Л.Масенко вважає, що менш вдалою слід вважати сюжетну лінію, пов'язану з образом Принцеси, що чекає у високій вежі на лицаря, котрий її звільнить. Ця романтична колізія виявилась несумісною з виразним політичним підтекстом інших лейтмотивів драми, що й зумовило її певну недовершеність.

Подавши думку Л.Масенко, варто оприлюднити й версію В.Агеєвої, яка вбачає в „Осінній казці” лицарський куртуазний дискурс.

В „Осінній казці” лицарський куртуазний дискурс пародіюється. Кришталева гора з недоступним замком на ній, чарівна принцеса, яку треба визволити від тирана-нелюба, лицарська відвага, порив до свободи – узвичаєний набір сюжетних ходів і понять куртуазного роману. Однак усе виявляється трохи ілюзорним. Гора, споруджена для непокірної нареченої з наказу короля, – не вся кришталева: будівничі, кажуть, украли частину матеріалу, зробивши натомість підніжжя з льоду. Отож є небезпека, що під сонячним промінням неприступна гора сама впаде, поховавши під уламками й принцесу. Втім принцеса теж несправжня. Вона – недавня пастушка-босоніжка, яку вполював король, наділив багатством і вигаданим титулом. Так що:

Велика честь лицарству!
 Колишня босоніжка, посполита,
 і стану подлого, і роду незначного
 судити має гідності лицарські.

Щодо тирана-нелюба, то дівчина сама хотіла шлюбу з можновладцем, марила про королівство, давала обіцянки – і лише неждане кохання до лицаря змусило її відмовитися від заручин.

Усі найщиріші ніби добрі наміри обертаються підступністю й злом. Король облагодіяв пастушку, але ця Попелюшка прониклася не любов'ю (як годилося б за казковим сюжетом), а ненавистю до благодійника й відмовилась стати королевою. Кухарка визволила лицаря, але це визволення обернулося для нього такою неволею, що в'язень ладен повернутися назад у свою темницю.

Для того, щоб посісти певне становище в реальному, а не вигаданому, змодельованому чоловіками світі, щоб здобути волю замість розкішної в'язниці, треба не боятися втратити романтичний німб, не боятися злигоднів і навіть бруду повсякденної боротьби. На це вперше натякає принцесі (і натяк виявляється майже пророчим) королівський блазень (традиційний речник реального погляду на життя). Він радить колишній босоніжці, яка ще недавно „брела одважно через всі калюжі”, скотитися з кришталевої кручі:

...але не в той бік, що зовуть „лицарським”,
 а тільки в той бік, що зовуть „свинарським”,
 там не розіб'єшся – м'яке болото.
 Нехай тебе не лицарі там стрінуть,
 а... все одно, зате ти будеш вільна,
 хоч і брудненька трошки.

Цей блазенський, сміховий бік культури, очевидно, стає особливо важливим у періоди кризи офіційних цінностей. І принцесина світлиця на верхів'ї скляної гори збудована так, що „видко багато неба і зовсім не видко землі”. Принцеса живе в ефемерному світі, де треба прями золотий кужіль для тканин, які нікому не потрібні, яких ніхто не буде носити (у Лесі Українки це наскрізна символіка „кужілки”, „веретенця” як марнотності, непотрібності традиційно жіночих хатніх занять: „Он їх цілі стоси, / тканин, мережанок та гаптування, / а хто їх носить?”).

І все ж навіть від ефемерної вищості нелегко відмовитися. Принцесу, яка таки зважилася кинутися із кришталевого вершечка вниз, не так „діймає біль, як бруд”:

Хто не був високо,
 той зроду не збагне, як страшно – впасти,
 і хто не звик до чистоти кришталю,
 не тямить, як то тяжко – забруднитись.

Мертва гора-в'язниця у фіналі „Осінньої казки” сповнилася звуками та яскравими барвами. Життя набуло сенсу, перестало бути пасивним беззмістовним чеканням прекрасного принца. Щоб стати рівною серед рівних, принцесі треба було зректися ілюзорної вищості.

О.Кобилянська – повістяр. Аналіз однієї повісті на вибір: „Людина” „Земля”, „В неділю рано зілля копала”

Творчість О.Кобилянської, що виявила основні художні тенденції української прози рубежу ХІХ–ХХ ст., є найяскравішою моделлю українського модернізму. Світоглядно-естетичний розвиток прози письменниці від неоромантизму до символізму та експресіонізму, значна художня роль натуралістичних елементів засвідчили складний синтез різних літературних течій – характерну рису не лише творчості О.Кобилянської, а й усієї української літератури кінця ХІХ–початку ХХ ст.

Повість „Людина” – перший друкований твір О.Кобилянської. Основними в ньому є проблеми вільного життєвого вибору, рівноправності жінки в суспільстві. О.Кобилянська присвятила повість Наталі Кобринській, засвідчивши цим не лише повагу до неї як до митця і товаришки, а й підкресливши спорідненість свого твору з ідеями духовного розкріпачення жінки, які пропагувала Н.Кобринська. „Людина” стоїть на чолі творів О.Кобилянської, що втілюють неоромантичну ідею життя за велінням власної душі, за своїми переконаннями й поглядами.

Повість „Земля”, в основі якої – психологічне трактування проблеми селянина й землі, засвідчує поєднання художніх принципів символізму й натуралізму

В основу твору покладено життєвий факт – трагедію родини Жижіянів із с.Димки, з якою авторка мала тривалі дружні стосунки. У ніч на 12 листопада 1894 року в сім’ї Костянтина Жижіяна (у повісті це прототип Івоніки Федорчука) сталася жахлива подія – молодший син Сава за клаптик землі убив свого брата Михайла. У повісті „Земля” О.Кобилянська ставить перед собою більшою мірою завдання психологічне, ніж соціальне, тому на передньому плані – проблема братовбивства розглядається у ракурсі психічної мотивації вчинків, а це відсуває на задній план соціальний аспект у житті тогочасного села.

Ще самим епіграфом до повісті („Кругом нас знаходиться якась безодня, що її вирила доля, але тут, у наших серцях, вона найглибша”) авторка засвідчує, що звертається до глибинних структур людської свідомості; вона намагається звичайний випадок із життя піднести до рівня вічних проблем людського буття. У творі прочитується чітка алюзія із біблійною легендою про Каїна й Авеля, і хоча узагальненість образів Сави і Михайла й відрізняються від біблійних персонажів, однак у суті своїй вони є архетипічними, тобто зводяться до певного зразка – до психомоделі. Отже, маємо біблійну міфопоетичну структуру Каїн-Авель (Сава-Михайло), якій О.Кобилянська дає свій код розуміння: письменниця йде в напрямку психологічного тлумачення проблеми братовбивства, шукає першопричини такого вчинку не в зовнішніх чинниках, а у внутрішніх факторах, у свідомості (чи підсвідомості), в атрибутах ментальності героя, у глибинних первнях його характеру.

Стрижневий образ усієї повісті – образ землі; це вісь, навколо якої обертаються всі інші образи і яка визначає напрямок руху кожного з них. Влада

землі – це один із основних психологічних чинників, який визначає долю двох головних героїв – двох братів.

Івоніка й Марія все життя важко працювали, складали „крейцар до крейцера”, щоб купити трохи землі, яка забезпечила б їм прожиття. Для них міфологема землі стає найціннішим скарбом. Таку ж любов до землі виявляє старший син Михайло, який працював на ній день у день, не покладаючи рук, плекав її, відчував усім своїм єством. Це постаті духовно сильні. За ними й національна традиція. Усі вони – сини землі, хлібороби, пройняті духом землі й любов'ю до неї, працьовиті, дбайливі, будуючі. Це сіль землі, і сенс їх життя в її владі над ними.

Сава – „то вже інша галузь, росте і горнеться кудись... та не до доброго й не до нас. Він робити боїться, йому танець в голові. Зо стрільбою ходив би день і ніч по полі й по лісі, а про хату думає лише тоді, коли мамалига на кружок вивернеться”. Так характеризує Саву О.Кобилянська устами його матері Марії. І справді, вдача Михайла й Сави зовсім різна. Михайло – лагідний, тихий, ніжний, роботящий, горнеться до батьків і до землі. Він, як і його батько, землероб, син природи, що зв'язаний із нею безліччю невидимих ниток, розірвати які значить приректи його на загибель (пригадаймо перебування Михайла у військовій казармі, далеко від дому, відірваного від звиклого ритму життя і щоденної праці на землі). Іншим малює авторка „Землі” характер Сави: „Любив стріляти птахів, і коли лише станув де бездільно, зараз прижмурював очі й шукав чогось під хмарами”. „В полі то іноді ніби геть з розуму сходить, як забачить якого зайця, кидає все, хоч би найповажнішу і найпильнішу роботу, – хоч би свою, хоч би чужу – і пускається в погоню за ним. Каже: мусить його мати. Його душа мов без внутрішнього, постійного життя, мов без ладу стала. Чи, може, вже з дитинства така була”.

Міфологему Каїн-Авель О.Кобилянська реалізує у трансформованому вигляді (очевидно, дотримуючись реальних фактів цієї події у с.Димки), бо ж, за біблійною легендою, вбивцею є старший син: „І пізнав Адам Єву, ... і породила Каїна...” (Книга Буття, 3 – 4), і він же був рільником, який приносив Богові жертву від плоду землі. У Біблії знаходимо і християнсько-релігійне пояснення причини, через яку Каїн вбиває Авеля: Бог не прийняв жертви першого, випробовуючи його волю, а це викликало лише гнів і задрість до брата, – гріх, що веде до ще більшого гріха, більшого, „аніж можна знести” (Книга Буття, 4) Ця міфологічна модель братовбивці лягла в основу образу Сави. О.Кобилянська дошукується гріховного першоджерела, і вбачає його, на думку дослідників (П.Филипович та ін.), у „жадобі до землі”. Однак така мотивація виявляється недостатньою, бо Сава не любив землі й завжди лінувався працювати на ній, вона ніколи не була метою його життя, ніколи не мала такої влади над ним, як над батьком і братом. Причина захована у самій натурі Сави, закодована у його психіці; у ньому генетично закладено потяг до вбивства: це його alter ego. Отже, фольклорно-міфологічне уявлення про фатум. У Саві – роздвоєння духа; його душа – це сполучення радості і скорботи, раю і пекла, це арена боротьби добра і зла. У ньому нуртують два протилежні начала: „аполонівське”, розумне і „діонісійське”, стихійне, з тимчасовою перевагою то

одного, то іншого, що виливається в емоційно-психічний неспокій героя: то він з усім рвінням береться допомагати батькові орати землю (хоче навіть сам засівати поле), порається біля худоби, то майже у повній душевній рівновазі погоджується убити Анну, піддавшись на вмовляння Рахіри (цей персонаж нагадує казкових „злотворців”), – і в останній момент знов прокидається у ньому щось добре, моральне, що тамує стихійний первісний порив, – він, наче відновивши пам'ять, „мовчки віддаляється”. Ця душевна боротьба точиться безнастанно, аж поки не бере гору те зло, що було закладене у ньому з самого початку, з правіків... Воно виявляється сильнішим за людську волю, виринається зовні... і трагічна запрограмованість на братовбивство реалізована.

Усю глибину цього образу, фатальну роздвоєність душі Сави допомагає збагнути саме художня організація структури простору у творі: є три місця, де в основному перебуває Сава – батьківська хата, „бурдей” і хата Рахіри та її батька Григорія. І кожна з цих просторових точок є втіленням певного психічного стану героя: хата батьків (тут Сава буває найменше) – це втілення розумного, доброго, морального начала; саме тут Сава чує докори матері, настановчі слова батька, якими рідні намагаються зупинити, приборкати нестримну „лиху” вдачу сина; домівка коханки Рахіри – місце, де все підтримує у Саві „стихійний первень”, стимулює його ріст, викликає вибух і негайну реалізацію у відповідних вчинках; „бурдей” – єдине місце, де Сава знаходить рівновагу і спокій; це межова точка між двома полярними „світами”, медіатор двох сфер. Однак біля жодного з цих просторових об'єктів герой не залишається на тривалий час; він постійно рухається від однієї точки до іншої, „неустанно шукає собі роботи”, перебуває у просторовій невизначеності, що цілком відповідає емоційній невизначеності, психічній невірноваженості його душевного стану. Нарешті, після акту братовбивства Сава опиняється у хаті Рахіри, одружившись із нею, що однак остаточно не встановило душевного спокою.

Двоїстість характеру Сави знайшла цікаве відлуння і в моделюванні інших образів повісті – особливо це відобразилося у різкому протистоянні матері та коханої (народно-пісенне протистояння свекрухи та невістки) як двох символів, протилежних моральних принципів – свідомого і підсвідомого, добра і зла, – у характері цієї художньої постаті. Важлива деталь – Сава здебільшого мовчазний, в основному – він слухач, навіть мати скаржить на те, що він наче німий, або ж зітхає, коли не дочекається від нього відповіді. Така мовчазність цілком виправдана, адже „озвучують” його та ж мати і Рахіра, для яких він – арена непримиренної боротьби: „її (матері) очі набрали такого ненависного, завзятого виразу, що її звичайно лагідне лице на хвилю відражаюче споганіло. Однак в тій хвилі виступила велика подібність між матір'ю і сином і зіллала їх неначе в одно ество”.

Рахіра доводиться Саві близькою кривною, і саме таке недозволене віковим звичаєм кохання впливає згубно на нього, – від цього кохання починається його моральний занепад. Цей образ О.Кобилянська творить засобами фольклору: у ньому відобразилися народні демонологічні уявлення про упиря та відьму, а також циганський фольклорний елемент. І такий спосіб

його подання поглиблює емоційне сприйняття образу, увиразнює його психоемоційні контури, робить контрастним у відношенні до інших образів; авторка надає Рахірі певних демонічних рис, – це жінка-вамп, жорстока, владна і безжальна, одночасно – пристрасна, чутлива. Сава – віск у її руках: „Її блискучі майже дикі очі впилися безжально в його блідаве, ніжне обличчя”; „Він почув себе дитиною, оголомшеним. Був воском у її енергійних руках, і вона відбирала йому весь розум і всю свідомість його єства. Без неї чув себе опущеним і безпомічним, [...] піддавався цілковито власті її дикого, бездонного характеру”. Рахіра – душевний вампір, дияволиця, що здатна паралізувати кожен рух, кожную думку, виссати всю свободу волі й повністю підкорити Саву своїй владі: „Ціле його єство звернулось до неї. Була чимось сильнішим від нього. Не боялася нічого... З тим було йому добре, хоч не здавав собі ніколи справи з того”. „Чи був щасливий з Рахірою? Се ж було щось заборонене, щось темне, чого він не любив. Воно втиснулося насилу в його молоду душу, в його убоге душевне життя, і як займало її цілковито для себе – втратив те душевне життя. Вона випила з нього душевну благородність до останньої краплі, а стративши се – стратив і себе самого”. У душу Сави неначе поселився демон так, як він вскакує в народних міфологічних легендах і казках у тіло людини, цілком підкоривши її своїй владі.

Проблему „гамлетизму” – роздвоєння людської душі – ставить О.Кобилянська й у повісті „В неділю рано зілля копала...”, старанно вирізьблюючи образ дводушного Гриця, що одночасно кохає двох дівчат. У створенні дійових осіб цього твору О.Кобилянська в основному орієнтувалася на фольклорний матеріал, хоча цей мотив любовної роздвоєності не новий для європейської літератури, – одна з його версій – середньовічний роман про Трістана та Ізольду. Цей сюжет має тривалу традицію і в українській літературі.

Авторка відштовхується від традиційних літературних обробок пісні, втілює своє художнє бачення давньої любовної історії: вона вивчає „анатомію” закоханих душ, розглядає та аналізує психологію вчинків кожного героя, „анатомує” їх психіку, дошукуючись причин і внутрішніх мотивів чи то зради, чи помсти, – і так поволі розгортає перед нами полотно зі складним візерунком людських стосунків, на тлі якого традиційний сюжет набуває нового відтінку, іншого забарвлення: про інше його потрактування говорить уже назва повісті, у заголовку якої Ольга Кобилянська винесла не перший рядок пісні, як робила більшість літераторів, що обробляли цей мотив, а рядок третьої строфи – коли плин подій близький до кульмінаційного моменту. Таким чином, авторка готує читача до незвичної художньої інтерпретації здавна відомого сюжету. У повісті основну увагу зосереджено на пошуках причин трагізму людських душ, більше, ніж на зовнішній подієвості; з віртуозною майстерністю художник слова відтінює всі нюанси душевних порухів образів: Гриця, Тетяни, Маври... Тільки для письменників романтичного чи неоромантичного напрямку сюжет цієї народної балади міг стати таким багатим для опрацювання матеріалом, що й доводить своєю повістю О.Кобилянська.

Загальна характеристика лірики М.Вороного та О.Олеся

Важко переоцінити поетичний набуток М.Вороного, близький за своїм ідейно-естетичним звучанням і значенням до спадку таких поетів, як П.Верлен, Ш.Бодлер, О.Блок, К.Бальмонт. У творчій біографії письменника доцільніше говорити про перевагу тих чи тих тенденцій і мотивів, про панівні настрої і пошуки в той чи інший період життя, ніж про якусь послідовну еволюцію.

Прагнення М.Вороного „іти за віком” породжувало творчі пошуки, намагання збагнути й відбити в поезії типові явища своєї епохи – страхітливі примари-витвори індустріальних міст. Він одним із перших українських ліриків звернувся до міських, урбаністичних пейзажів. На цій основі з’явився цикл „Співи старого міста” (1912), перейнятий гнітючими настроями.

Наступний цикл у творчості М.Вороного – „Елегії”, який у свою чергу має підзаголовки: „Весняні елегії” (1904), „Мандрівні елегії” (1902).

Тріумфом любові – відповідно материнської й подружньої – звучать „Легенда” (1905) та балада „Найдорожчий скарб” (1912), що „націоналізують” французький і німецький мотиви. Обидві поезії належать до циклу „Балади й легенди”.

Серед багатого і значущого доробку письменника особнє місце посідає написаний 1912 року цикл „Ad astra” („До зірок”). У ньому яскраво відображуються змістово-поетичні особливості стилю митця, які дозволяють розглядати його творчість як ранньосимволістську. Найзначніший вплив український поет відчув від творів Поля Верлена. „Очевидно, зближувало нас палке бажання віри для зневіреної і вже властиво безвірної душі”, – писав у листі до О.Білецького М.Вороний. Він підкреслював, що з видатним французьким попередником його „зближувала „естетика страждання”, що шукала виходу в поезії...”. Ці впливи відчутні і в циклі „Ad astra”.

Цикл складається з 9 віршів, сім із яких написані 1912 р. До них додаються два більш ранні твори – „Spharenmusik” („Музика неба”) (1904) і „Зоряне небо” (1907). Усі поезії об’єднує образ зірок.

Водночас із стихією небес поетичну уяву М.Вороного збуджувала стихія моря. „Чолом тобі, сине, широкєє море”, – з почуттям пієтету звертається ліричний герой у першому рядку послання „До моря” (1901), що входить до циклу „Сонячні хвилини”. Поезія живописує море, славить його вільнолюбиву стихію. Море імпонує поетові передусім тим, що воно „незглибне”, „міцне”, „необорне”, нікому не підвладне і „само собі вищий закон”. Але твір тільки починається безпосередньою душевною розмовою з морем, а завершується розгорненим образним паралелізмом – зіставленням моря і душі співця – ліричного героя. Море – не мертвий безмежний простір, це могутня сила, якій не страшні ні грім, ні хмари. Воно таємниче, чарівне, навіть бунтівниче. „Така ж і душа у співця”, – твердить ліричний герой.

Нерідко захоплювався М.Вороний і формальними експериментами. Так з’явилися цикли „Фата моргана”, „Гуморески” – за висловом Г.Вервеса, отой паперовий реквізит, поетична поза – „царство сонячних надій, фарб, образів і звуку”, феї, арлекіни, ельфи... Він ніби випробовував здатність нашої мови

передавати вигадливу строфіку й ритміку іншомовної поезії. В.Погребенник підкреслював, що цикл „Фата моргана” – це український аналог блоківських віршів про Прекрасну Даму.

Як відомо, ліричні цикли народжуються переважно на якихось етапних моментах письменницької творчості. Що ж до віршованого циклу М.Вороного „За брамою раю”, то він виник унаслідок кризової для митця життєвої ситуації. Основою циклу є реальні драматичні взаємини М. Вороного і його дружини М.Вербицької, тому ліричним адресатом виступає тут кохана жінка, а магістральним мотивом є безнадія, викликана зрадою. Ліричний персонаж М.Вороного опиняється у світі, позбавленому світлих фарб, сповненому болю, краху найшляхетніших мрій. Осердям психології переживань поета після розлуки з дружиною є острах моральної деградації. У зв’язку з цим емоціональним центром поетичної сфери циклу стає елегійність. Помічаємо й орієнтацію М.Вороного на психологізм та інтелектуалізм поезії, його апеляцію до підсвідомого, неземного. В образному устрої циклу переважають емоціонально-асоціативні символи на означення внутрішнього стану чоловіка, почуття якого зрадила кохана жінка. Отож, М.Вороний розвиває сугестивну поетику лірики періоду раннього українського модернізму, спираючись при цьому на традиції романтичної поезії перших десятиріч XIX століття. Ідеєю циклу „За брамою раю” є утвердження всеперемагаючої сили кохання, величі й безсмертя любові.

Велику частину поетичної спадщини М.Вороного становлять патріотичні твори, що увійшли до циклу „З хвиль боротьби”. Тут знаходимо жанрову форму так званого ліричного закликку – прямого звертання до сучасників: „Краю мій рідний!”, „За Україну!”, „Коли ти любиш рідний край...”. Як писав М.Вороний, „національний елемент був у мені завжди дуже сильний, крім свідомості, він превалював у мені як поетична стихія”. Найбільш виразним є марш „За Україну” (1917). Він став маніфестацією волелюбних настроїв українства, що, порвавши ганебні царські пута, вийшло „з-під ярем і з тюрем” на вільний світ. Патріотичним пафосом сповнений цей вірш – присяга рідній неньці-Україні віддати в боротьбі за її державність „серця кров і любов”, що є і святим наказом, рефреном – закликом до братів: „За Україну, За її долю, За честь і волю, За народ!”. Осягнення доробку М.Вороного як самодостатнього цілісного феномена ще тільки розпочинається. Крім вступних статей О.Білецького і Г.Вєрвеса до видання його творів (відповідно 1959 р. і 1996 р.) маємо дослідження Л.Голомб, Т.Гундорової, В.Кузьменка, В.Лєсика у періодичних виданнях. Літературознавці пояснюють такий стан речей як давньою тенденцією недооцінки поетичного таланту М.Вороного, так і труднощами самої проблеми становлення українського модернізму.

Основні мотиви творчості О.Олєся виразно помітні вже в першій його збірці. Дуалістичне світовідчування поета художньо виявилось у контрастах природи й людської долі. Його засвідчив поет уже самою назвою своєї першої збірки – „З журбою радість обнялась” (1907). Журба і радість, щастя і муки, смерть і воскресіння, рабство і воля, плач і сміх, день і ніч – ці антитези завжди йдуть поруч у його поезії. Між ними точиться вічна боротьба. Поет це знає, але

не може збагнути, хто в цій боротьбі переможе. Найбільш ранні вірші першої збірки належать до інтимної лірики. У них О.Олесь у високохудожній формі оспівує кохання – перші зустрічі й поцілунки, радісні надії, ревнощі й муки зраненого серця. Вірш „Чари ночі” став шедевром української лірики. Це свідчить що О.Олесь уже в ранній творчості піднісся на найвищий щабель, з великим почуттям і артистизмом оспівав вселюдський мотив кохання:

Сміються, плачуть солов'ї
І б'ють піснями в груди:
„Цілуй, цілуй, цілуй її, –
Знов молодість не буде!”

Починаючи з другої збірки „Будь мечем моїм!” (1909) О.Олесь свідомо ставить свою поезію на службу народним інтересам. Високе завдання, що поставив перед собою поет, – бути поетом-громадянином, носієм та провісником національно-визвольних ідей, стає програмою його життя і творчості. Провідну думку своєї другої книжки О.Олесь висловив у вірші „Народ, як мертвий, спить без снів...”:

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

Якщо в першій збірці О.Олеся більшість його поезії громадянського звучання перебувала ще в руслі загальноросійської визвольної боротьби, то в другій перевагу мають вірші національно-визвольної проблематики.

До третьої книги творів поета (1911) крім ліричних віршів, увійшла лірична поема „Щороку...” й два драматичні твори – „Над Дніпром” і „Трагедія серця”. Низку ліричних віршів, включених О.Олесем до своєї третьої збірки, можна б схарактеризувати його ж словами: „Світ в мені і в світі я”. Крім пейзажної й любовної лірики, є тут патріотичні вірші високого звучання. У цій збірці варто зупинитися на дидактичній поезії О.Олеся. Насамперед, згадаємо тут (і досі актуальний) вірш „Рідна мова в рідній школі”, де поет – в умовах царської русифікації – захищає права рідної мови у школах України, бо ж ця мова – „перші матері слова, перша пісня колискова”. Про четверту збірку поезій О.Олеся не вдалося знайти жодних згадок: ні у двотомнику, ні у згадках літературознавців.

Відвідавши навесні 1913 р., по дорозі до Італії, Гуцульщину, О.Олесь під враженням чарівної природи цієї української Швейцарії створює поему „На зелених горах”. Цією поемою починалася п'ята книжка О.Олеся, що вийшла 1917 р. у Києві. Після поеми у цій збірці вміщено підсумковий вірш „Десять літ” – своєрідну сповідь поета за десять років його літературної праці. Поет десять років будив свій народ, кликав його до боротьби за свої права, але часто його слова розбивалися об скелю байдужості „вільних в рабстві власнім і в ганьбі рабів”. Цей мотив часто бринить у поезії О.Олеся. Неволя України тяжким каменем лежала на серці поета. Закінчується п'ята книжка О.Олеся циклом патріотично-громадянської лірики „З щоденника. Р.1917”, який відбиває бурхливі часи Лютневої революції. Поет радісно привітав ліберально-

демократичну революцію 1917 р., що повалила в Росії царизм, а в Україні підняла могутню хвилю національного відродження. Муза О.Олеся натхненно оспівувала український національно-визвольний рух.

Шоста збірка поета, „На хвилях”, на яку він покладав великі надії, на жаль, через воєнне лихоліття не побачила світу.

Другий, еміграційний період творчості О.Олеся виявився довшим за перший. На рідній землі поет творив 16 років (1903–1919), на чужині – 24 (1919–1944). Трагедія рідної України червоною ниткою проходить через усі п’ять його ліричних збірок, що з’явилися в діаспорі. Усі могли б мати назву „Чужиною” (так називається сьома книжка поезій, видана 1919 р. у Відні). Відкривається „Чужиною” трагічним віршем „Ти ж бачиш Сам...”, в якому відбито тогочасні події в Україні – збройну боротьбу проти більшовицької навали. До пафосу Т.Шевченка („І ти, всевидящее око, не дуже бачиш ти глибоко”) підноситься у цьому вірші О.Олесь. Його гіркий докір переходить у гнів і обурення:

Як Ти осліп, Небесний Пане,
За правду нашу пекло встане!
Віки ж мовчиш!..

Мабуть, ніхто з тогочасних українських поетів не зумів так глибоко, як О.Олесь, змалювати криваві події на фронтах, нерівну боротьбу України зі своїми ворогами, її недолю.

Наприкінці 1920 р. О.Олесь закінчує „Княжу Україну” – віршовану історію Київської Русі. Це восьма книжка поета, яка вийшла друком аж через десять років, 1930 р. у Львові.

Дев’ятою книжкою О.Олеся була „Перезва”, видана під псевдонімом В.Валентин у Відні 1921 р. Її метою було викривати хворобливі явища в житті еміграції, морально оздоровити українське середовище на чужині.

Крім названих збірок, в еміграції О.Олесь випустив ще три збірки лірики: „Поезії. Кн. X” (1931), „Кому повім печаль мою...” (1931), і „Цвіте трояндами...” (1939). В еміграційній ліриці поета можна виділити кілька тематичних напрямів, до яких він часто повертався, поглиблюючи та по-новому опрацьовуючи їх. Ці тематичні напрями намітились уже в збірці „Чужиною”, але там вони були наче заглушені загальним болючим мотивом ностальгії.

Найчастіше темами написаних за кордоном ліричних поезій О.Олеся були чужина, викликана нею ностальгія; голод і поневолення України; події, пов’язані з боротьбою за її визволення; віра в перемогу; помста ворогам; природа й людина, їхнє гармонійне єднання. У цей період написано також багато віршів, що належить до інтимної і так званої альбомної лірики.

Висвітлення творчості О.Олеся, як і М.Вороного, не можна назвати достатнім. Найбільш вагомим внеском у олесезнавство є праця чеського дослідника М.Неврлого „О.Олесь. Життя і творчість”, передмова Р.Радишевського до двотомника поета, а також нечисленні публікації у періодиці (О.Камінчук, М.Кодак, М.Сулима, П.Хропко).

Рання творчість П.Тичини. Поетика збірки „Сонячні кларнети”

П.Тичина органічно й геніально розвинув досвід європейських поетичних шкіл, насамперед символізму й імпресіонізму, з оригінально перетвореними цінностями українського фольклору, з традиціями й стилями національного художнього мислення. Майже всі дослідники (П.Дунай, Г.Клочек, Н.Костенко, Л.Новиченко) відзначають у ранній поезії П.Тичини домінування музичного начала над смисловим.

Досонячнокларнетівський період складають поезії „Молодий я, молодий...”, „Ви знаєте, як липа шелестить...”, „Я сказав тобі лиш слово”, „Коли в твої очі дивлюся...”, „Арфами, арфами...”, „Де тополя росте”. Уже в них відчувається безпосередність і щирість чуття, музичність, неповторність таланту; виникає й міцніє одна з головних тем творчості П.Тичини – єдність людини й природи, захоплення мудрістю, красою й доцільністю світобудови.

Збірка „Сонячні кларнети” (1918) справила незвичайне враження навіть у тогочасному насиченому мистецькому багатоголоссі. Це був певний прорив, розширення горизонтів національної літератури. І це „чи не єдина зі збірок на рівні Тичининого генія” (В.Стус). Тому в доробку поета цій книзі відведено перше місце не тільки хронологічно.

Відкривається збірка програмним віршем „Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух – лиш Сонячні Кларнети”. Перед зором читача постає новітній поетичний міф про Космос, про його верховне начало – всепроникаючий світлоритм, що творить музику Сонячних кларнетів.

У збірці представлені такі групи творів:

1. Лірика природи й кохання – „Закучерявилися хмари...”, „Ой, не крийся, природо, не крийся...”, „Цвіт в моєму серці...”, „Не дивися так привітно...”, „З кохання плакав я, ридав...”, „О любя Інно...” та ін.

2. Лірико-пейзажні твори – цикл „Енгармонійне” (включає чотири теми „Туман”, „Сонце”, „Вітер”, „Дощ”), „Пастелі”, „Гаї шумлять”, „Квітчастий луг”, „Хтось гладив ниви”, „Співає стежка...”.

3. Твори громадянського звучання. По суті другу й завершальну частину збірки склали три твори, так звана „національна трилогія”, яка включає поеми „Золотий гомін”, „Скорбна мати”, „Дума про трьох Вітрів”. У кожному творі в оригінальній формі осмислюється поетом час, свідком якого він був, – тривожні, неоднозначні 1917–1918 роки. Вірші цього циклу – це миттєвий спалах радості від української національної революції і довгий розпач від її жорстокого придушення.

Поетика збірки П.Тичини „Сонячні кларнети” включає такі складові:

- Музичність віршів, яка ґрунтується на складних асонансах, алітераціях, вишуканих і гармонійних різностильових ритмах. Вірші звучать як самодостатні музичні твори: „День біжить, дзвенить-сміється...”; „Дощ війнув, дихнув, сипнув пшона”; „Не дивися так привітно, яблуновоцвітно”.
- Наявність зорових і слухових образів, які співіснують із музичними. Це органічний синкретизм поняттєво-зорових і музично-слухових образів. Слово в П.Тичини означає певне музичне чи звукове поняття – арфа,

- кларнет, флейта, звук, акорд, дзвін, музика, мелодія тощо. Наприклад, „горить, тремтить ріка, як музика”; „Арфами, арфами – золотими, голосними обізвалися гаї”; „Слухаю мелодії хмар, озер та вітру”; „Внизу – Дніпро торкає струни...”; „Коливалося флейтами там, де сонце зайшло”; „Танцюють звуки на дзвіниці / І плаче дзвін”; „І звучить земля як орган”.
- Кольористичність („барвокольори” – за В.Стусом), духмяність, рух. Твори палають барвами й пахнуть чаром буття: „буде бій вогневий, сміх буде, плач буде / Перламутровий”; „жайворон як золотий з переливками”; „ген неба край як золото”; „на сході небо пахне”; „повітря – мов прив’ялий трунок”. У будь-якій поезії знайдемо чималу „шкалу” рухів – від уповільнених, м’яких („Закучерявилися хмари. Лягла в глибінь блакить...”; „Примружились гаї..., лиш від осель пливуть тужні обнявшись дзвони...”) до шалено-бурхливих („Женуть вітри, мов буйні тури! / Тополі арфи гнуть...”).
 - Наявність складних, полісемантичних образів, які не лише називають явища, але й стають емблемами буття. Ці, так звані поетичні символи, знаки, деталі є певними архетипами його ранньої творчості. Серед них образи сонячних кларнетів, скорбної матері, нареченої, золотого гомону, вітру, чумацького шляху, космічного оркестру й інші.
 - Релігійність. Рання творчість значною мірою базується на принципах християнської моралі й етики з переважанням естетичного начала.
 - Висока щільність, сконденсованість поетичного тексту П.Тичини.
 - Наявність двох планів оповіді – видимий і завуальований (насамперед, у творах „Дума про трьох Вітрів”, „Скорбна мати”, „Золотий гомін”). У цьому проявляється змістова багатоплановість тичинівського образу.
 - Поетика метафори: „Гарбуз під парасольками про сонце думає”; „день біжить, дзвенить-сміється, перегулюється”; „хмари хмарять хвилі; „вірю яснозорно, сню волосожарно”; „не милуй мене шовково, ясноколосково, не дивися так привітно, яблуновоцвітно”. Перенесення ознак у П.Тичини непомітне, бо впливає із самої природи поетових світопочувань. Зустрічаються по класичному чисті персоніфікації: „Навшпиньках підійшов вечір. / Засвітив зорі, ліг”. Із чудовою пластичністю антропоморфізує поет природу. Грань між олюдненням і оживленням зникає.
 - Своєрідність композиції. Г.Клочек пояснює особливості композиції з двох позицій – літературної і музичної. Твори перших двох тематичних груп належать до одного жанру (лірики).

За своєю композиційною будовою твори становлять певний структурний тип швидкоплинності вражень і нетривкості емоцій. Основна композиційна одиниця – строфа. Вона є максимально завершеною частиною твору й не тільки з погляду поетичної техніки, а й з погляду змістової завершеності:

Закучерявилися хмари. Лягла в глибінь блакить...

О милий друже, – знов недуже –

О любий брате, – розіп’яте –

Недуже серце моє, серце, мов лебідь той ячить.

Закучерявилися хмари...

Строфа має таку побудову: в першому рядку подається експресивна картина природи; у трьох наступних рядках за допомогою перенесень автор виражає свій почуттєвий стан; п'ятий рядок є частковим повторенням першого рядка – тобто, ці два рядки виконують функцію обрамлення.

Побудова другої строфи з абсолютною подібністю повторює першу, але в ній виражено почуттєвий нюанс:

Женуть вітри, мов буйні тури! Тополю арфи гнуть...
 З душі моєї – мов лілеї –
 Ростуть прекрасні – ясні, ясні –
 З душі моєї смутки, жалі, мов квітоньки ростуть.
 Женуть вітри, мов буйні тури!

У кожній строфі образи природи використовуються у двох функціях – як відповідники почуттєвим нюансам і як виразне, експресивне тло, на якому існує почуттєвий нюанс. Така побудова строфи є типовою для більшості віршів першої частини „Сонячних кларнетів”.

Типовою ознакою більшості строф ліричних творів є їх змістова закінченість. Часто зміст окремої строфи досить слабо пов'язується зі змістом наступної. Їх можна навіть переставляти, іноді вони можуть існувати як самостійні лірично-пейзажні мініатюри. Основна причина цього – нетривкість емоцій поета і швидкоплинність вражень. Звідси „мозаїка емоцій” (Г.Клочек), яка створює внутрішньо зумовлений ліричний сюжет, що розвивається не як ланцюг подій, а як ланцюг окремих емоційних станів. Мозаїчність композиції у П.Тичини є доцільним художнім засобом, коли необхідно передати різноманітність проявів одного й того ж почуття.

2. Музична композиція. У музиці є поняття „теми з варіаціями”. Більшість поезій і написані саме у цій формі. Наприклад, у поезії „Арфами, арфами...” обидві строфи сповнені весняним настроєм, який по-різному варіюється. Допомагає цьому ще й принцип повтору окремих текстових фрагментів. Тема з варіаціями як музична форма ґрунтується кожний раз на видозмінених повторях. У поезії „Арфами, арфами...” двічі повторюється фраза „Сміх буде, плач буде / Перламутровий”.

Перелив почуттів, введення теми з варіаціями допомагають уникнути статичності, яка завжди загрожує описово-пейзажній поезії. Фактично, тема з варіаціями виконує функцію ліричного сюжету, надає творам динамічності.

Психологізм прози В.Підмогильного. Аналіз роману „Місто”

В.Підмогильний (1901–1937) був відомим і популярним письменником у 20–30-ті роки, автором кількох збірок оповідань, романів „Місто”, „Невеличка драма”, перекладів українською зарубіжної класики (Гі де Мопассана та інших). Володів бездоганно французькою, німецькою мовами.

Роман „Місто”, написаний 1927 року, двічі видавався в Харкові (1928, 1929), 1930 року з'явився російською мовою. Свого часу привернув найпильнішу увагу критики та громадськості. Було проведено кілька публічних

дискусій, на яких обговорювався твір. Роман неодноразово ставав об'єктом дослідження літературознавців, зокрема Л. Коломієць, Ю. Лавріненка, С. Луцій, В. Мельника, Р. Мовчан, Л. Ставицької, М. Тарнавського та інших.

У 20–30-ті роки він був оцінений як „ворожий пролетаріату”, „ідеологічно хибний”, у якому село протиставляється місту, як твір „наскрізь несучасний, ворожий радісному сприйманню життя”.

Трактувати роман В. Підмогильного варто в широкому контексті національної і зарубіжної літератур. У цьому плані можна пригадати твердження М. Тарнавського, який перший обґрунтовано відмежував творчість В. Підмогильного від так званого етнографічного реалізму, вказавши на новий естетико-культурний контекст – традиції українського імпресіоністичного модерну (М. Коцюбинський, В. Винниченко), на необхідність аналізу творчості В. Підмогильного в контексті новоєвропейського екзистенціалізму, психоаналізу, естетики фундаментального модернізму деяких європейських літератур, що знайшли свою реалізацію в творчості Ф. Ніцше, А. Камю, Ж.-П. Сартра, А. Франса.

Абсурдність, ірраціоналізм навколишнього світу, „нудота”, яку відчуває людина (зокрема Степан Радченко) при зіткненні з містом, страх перед майбутнім, відчуття непотрібності, самоти, відчуженості, актуалізація пошуків сенсу буття – усі ці екзистенційні проблеми намагається розв'язати В. Підмогильний в інтелектуально-психологічному творі „Місто”.

Тодішня проза здебільшого однозначно оцінювала маргінальну (віл лат. – край, межа) проблематику, без заглиблення у психологічний підтекст складних взаємин міста й села. Маргінальними тоді називали вихідців із села, які ставали міськими жителями.

„Містом”, по суті, започаткувалася нова українська урбаністика (фран. – міський), саме в ньому маргінальний характер уперше в пореволюційні роки було розкрито глибоко, психологічно, вірогідно, в дусі класичних взірців Дж. Лондона, Г. де Мопассана, О. де Бальзака, а також Панаса Мирного, Л. Толстого. Водночас роман В. Підмогильного є цілком оригінальним, самостійним і значною мірою автобіографічним. Ось як у 1929 році письменник пояснював свій задум: „Написав „Місто”, бо люблю місто і не мислю поза ним ні себе, ні своєї роботи. Написав ще й тому, щоб наблизити, в міру змоги, місто до української психіки, щоб сконцентрувати його в ній, і коли мені частина критики закидає „хуторянську ворожість” до міста, то я собі можу закинути тільки невдячність проти села. Але занадто вже довго жили ми під стріхами, щоб лишатись романтиками їх”.

Усвідомлюючи потребу вивчитися, щоб потім повернутися у село, Степан Радченко (головний герой) їде до Києва. Колишній повстанець, секретар спілки Робземлісу, здібний, рішучий, сповнений сподівань, переконаний, що він – „нова сила, покликана із сіл до творчої праці”. Він, як йому здається, один із тих, що „повинні стати на зміні гнилизні минулого й сміливо будувати майбутнє”, тож вважає, що „не ненавидіти треба місто, а здобувати... в місто вливається свіжа кров села, що змінить його вигляд та істоту. І він – один із цієї зміни, що їй від долі призначено перемогти”.

Чи ж переміг Степан Радченко? Яким він став сам, яку духовну еволюцію пройшов, що пережив – ці питання найперше цікавлять В.Підмогильного-психолога.

Степан Радченко досить легко вступив до інституту, швидко освоївся за нових обставин, здобув у собі певність, почав писати твори і став письменником, невдовзі прийшли до нього слава й достаток. Це сходження було настільки стрімким, що видається абсурдним, невірогідним. Степан розумний, повороткий, місто навчило його практицизмові та прагматичності, довело, що замість мрій треба діяти. Він навчився використовувати кожен сприятливий момент, що йому посилала його доля, самокритично оцінювати себе й довколишній світ, але не може втриматися від спокус, що їх пропонує місто, а насамперед можливостей зробити собі вдалу кар'єру. В.Підмогильний як тонкий дослідник-психолог розтинає душу свого героя, показує його роздвоєність. Він став перекотиполем. На роботі він поводить себе так, як годиться в оточенні людей, а ідучи додому, лишається сам на сам зі своїм власним „Я”. Місто виявилось сильнішим від Степана, воно перемогло його, зробивши з нього справжнього індивідуаліста, товстошкірого кар'єриста-притосуванця.

Письменник не так просто створив характер головного героя Степана Радченка, він зобразив психологічно довершений та логічно обґрунтований образ, – у безпосередньому зв'язку з навколишнім середовищем (велике столичне місто Київ зі своїми законами та принципами). Отже, постають проблеми сенсу людського буття, призначення людини.

Образ міста автор змалював у конкретних часово-просторових ознаках, із чітко окресленим хронотопом. Вдається зафіксувати особливості тодішнього побуту, культурно-мистецьке життя Києва, усі верстви населення: від звичайної „сіренької маси” до „пишної еліти”. „Образ міста, – як пише Л.Ставицька, – ключовий у романі, його еволюція віддзеркалює духовну еволюцію головного героя”. Відчуження – „нудота” – виникає у Степана Радченка з перших кроків абсурдного міського життя, яке для нього „все навкруги дивне і чуже... Він бачив тут тир..., ятки з морозивом, пивом, квасом, перекупок... ТАК ЗВИЧАЙНО ТУТ Є, ТАК БУЛО, ТАК БУДЕ І НАДАЛІ. І всьому цьому він був чужий...”.

Цей стан відчуженості, настрашеності Степан Радченко відчуває і вдруге, побачивши за вітриною гори книжок і серед них лише одну читану: „В них немов зосередилось все те чуже, що мимоволі лякало його, всі небезпеки, що він мусив побороти в місті”. Герой відчуває себе „посланцем, що виконує надзвичайно важливе, тільки чуже доручення”. Завоювати місто! Саме тому відчуження головного героя набуває агресивного характеру: він вірить, що покликаний докорінно змінити місто. Тож, постає проблема „міста й села”.

Розгортаючи сюжетну лінію Степана Радченка, автор раз у раз вживає ключові терміни екзистенціалізму для позначення відчуттів персонажа: „чужий”, „нудота”, „самотність”, „байдужість”. Якщо в першій частині роману ці відчуття героя, його буття у світі супроводжувались мотивом переможного абсурду, то в другій вони різко акцентуються автором, а сам герой визнає

безглуздя боротьби з абсурдом і сприймає світ таким, яким він є, – тобто, сам герой перетворюється на складову частину абсурду і стає на шлях щирості, „чесності з собою”.

Влаштувавшись працювати в редакцію, Степан Радченко намагається навести там порядок, але йому нічого не вдається. І, зрештою, він став таким, як кожен мусить стати, „як тюремник – серед в’язнів”. Тож, постає проблема особистості.

Пристосувавшись, хамелеон вдало імітує стандартну поведінку, але ця асиміляція згубна для нього як особистості: на одинці з собою він відчуває конфлікт між тілом та розумом. Абсурд є неunikною прикметою людського існування. Степан Радченко перебуває в глибокій межовій ситуації, по-іншому сприймає світ, а власна творчість здається фактом не зовнішньої здатності, а закоріненою у внутрішній світ.

Герой перебуває в пошуках себе самого, прагне ідентифікуватись як митець, інтенсивне духовне життя якого щільно пов’язане з еротичною чуттєвістю (зв’язки із Надійкою; вдвічі старшою господаркою квартири Тамарою Степанівною; корінною городянкою Зоською, що через Радченка заподіяла собі смерть; нарешті, з „завмерлою маскою” Ритою, яка манить за собою). Степан використовує кожен з них у своєму сходженні на вершину слави, достатку. Водночас він хапається за кожен нову жінку як за свій порятунок, хоч і тимчасовий. Цим герой нагадує Джорджа Дуруа з твору „Любий друг” Г. де Мопассана.

Саме тут і постає морально-етична проблема кохання, інтимних зв’язків.

В.Підмогильний не одноплановий у трактуванні проблеми творчої особистості: для Радченка важливим є не лише сексуальний, а й увесь його життєвий досвід переживання відчуженості й абсурдного буття, процесу усвідомлення своєї індивідуальності, неповторності – він переріс митців, які пишуть „безлюдні твори” (згадаймо його оповідання про лезо). Він починає цікавитись людиною, якої у власному творі „протягом сотні сторінок не здибав”. І ця відсутність вразила його. Навіщо ж ці твори, коли людське серце не б’ється в них. Отже, проблема кар’єриста поступово відходить у небуття.

Відомо, що проблеми митця і творчості в естетиці екзистенціалістів посідають особливе місце, мистецтво постає самодостатнім як продуктивний шлях пізнання істини.

Характеристика Степана: малість і дріб’язковість, самотність, розгубленість, хибність почуття самовдоволеного завойовника, і в кінцевому – втрата особистого.

Тривожно, болісно ставлячи в центр роману маргінальний характер, психологічно глибоко, правдиво досліджуючи його соціальну природу, автор не робить ніяких ідеологічних акцентів, не підносить і не виправдовує свого героя.

В.Підмогильний лишає фінал твору відкритим: письменник не любив створювати „фабульні цукерки”, але в романі „Місто” не тільки дотримується сюжету, а й логічно розгортає й завершує його.

Беручи за основу головну еволюційну лінію Степана Радченка, у результаті матимемо кола, тобто завершені лінії більшості персонажів (це

перша частини твору). У другій частині Радченко зустрічається з ними повторно, можливо, з метою зафіксувати зміни в розвитку не лише головного героя, а і його знайомих, їхній прогрес чи регрес. Так, Левко закінчив інститут і повертається у село, Задорожній одружився, працює і задоволений життям, Надійка теж досягла прихистку – вийшла заміж. Ці люди реалізували свої мрії, але не хочуть ставити перед собою ще якісь, вищі, тому автор показує їхні життєві позиції замкнутим колом, їхня доля уже визначена наперед.

Лишаються незакінченими лише три сюжетні лінії: Радченка, Вигорського, Рити. Вони всі люди мистецтва, які зуміли внутрішньо перебороти зовнішній абсурд. В.Підмогильним наголошується торжество духу, творчості, а не абсурдність буття: ще жевріє надія на подолання антигуманної системи соціалізму із „тваринним обличчям”, попри тиск на інтелектуальну частину суспільства, на нестерпні умови для творчої праці.

Мотиви лірики Є.Плужника

Є.Плужник (1898–1936) – це літературне ім’я одного з найвизначніших майстрів поетичного слова України ХХ ст. Скромний, гранично щирий і цілісний, що визначало й Плужникове словесно-образне мистецтво, він стрімко прогресував як літератор уже в 20-х рр. В облозі тоталітарної ночі сталінщини, яка злочинно перетворила наше відродження на розстріляне, поет-філософ до останніх днів на Соловках залишався вірним собі, власній шляхетній і чесній музі.

Творча спадщина Є.Плужника досліджувалася В.Державіним, Ю.Ковалівим, Т.Солодовник, Г.Токмань, Л.Череватенком, М.Чорною та іншими.

Збірка „Дні” (1926 р.) укладена з поезій, що відтворили:

- буденні яви смерті з трагедії 1917–1920 рр. („розстріляний цикл”);
- реакції на сучасну авторові добу, зокрема НЕП, – показові й цінні у площині психологічних самохарактеристик лірика;
- життя природи і селян;
- інтимні переживання.

Це основні мотиви збірки.

Плужникова поезія була чітка й недвозначна: він, попри деякі вагання й сумніви, всім серцем сприйняв, як ми бачимо, революцію, повіривши у „справедливість добра”, яке несе воно батьківщині.

Л.Череватенко напише, що збірці „Дні” притаманні і особистий, і громадський мотиви:

Сідало сонце, коливалися трави.
Перерахував кулі, – якраз для всіх!
А хто з них винний, а хто з них правий!
З-під однакових стріх.

Психологічних глибин сягає твір „Впало – ставай до стінки”, фіксуючи передсмертне зціплення думки.

Для Є.Плужника, який постійно відчував нерозривний, кровний зв'язок із кожною людиною, кожною живою істотою на землі, – це найголовніше, визначальне. Громадянська війна в місті – дуже страшна, але на селі вона стократ страшніша. Безнастанне змінювання влади, тобто обвинувачі й винуватці переплуталися. Світ перевертався людям в очах, бо немає, мабуть, нічого дурнішого і лютішого за братовбивчу війну: „А кров лилася рікою” чи „А він молодий-молодий...”.

Мотив осені, що в різних варіаціях звучить у збірці в таких поезіях: „Сьогодні день...”, „Надходить дощ”, „Вже одспівали по дорогах гарби”, „І біль натомлених – майбутня міць”.

Навіть друга збірка називається „Рання осінь” (1927 р.) й умістила вже друковані та нові вірші. Заголовний образ збірки символічний. Оскільки осінь – пора щедрого ужинку, мудрої просвітленості природи перед завмиранням. Автор уподібнив ранній осені власну зрілість із її надіями філософа на наближення до істини речей. У збірці переважають медитативні мініатюри (здебільшого в них – 2-3 строфи-катрени), настрої спокійної стриманості й скептичного переосмислення. Темати й мотивами творів найчастіше є рефлексії ставлення до природи, особистісне саморозкриття, філософія життя і смерті, юності й старості, морські мотиви.

Ставлення до природи в Є.Плужника інтелектуальне. Воно показове паралелями між її станами і людським життям, підпорядковане пошукові психологічної єдності („Сни і споживай те, що придбало літо. /Сни і згадуй...”), ідентичності змін („як юності колишні мрії досвід заступає” – „Так дерева відцвівши навесні, / Тільки не годують соком віти, / Щоб в дні серпневі, теплі та ясні, / Упав на землю овоч соковитий”)

Витончена краса та ясність образу єднає тут Є.Плужника з М.Рильським-„неокласиком”. Спільним у них є ставлення до природи, висловлене вже в назві: „Вчись у природи творчого спокою...”. Нерідко поетичний ефект досягається через оригінальну й майстерну персоніфікацію (у вірші „Падає з дерев пожовкле листя...” – уподібненням осені до прибукуваної з хуторів до міста задумливої селянки).

Нетрадиційними здебільшого є мариністичні мотиви. Море в Є.Плужника – „безбрежна самота”, зрідка світла, частіше зловісно затуманена, збурена. Ця загрозлива, на відміну від суходолу, стихія здатна посиротити матір, дівчину, поглинути корабель чи перетворити його на летючого Голландця.

Вірші „Над морем високо...”, „Синє море обгорнули тумани” поповнили новими гранями Плужникове філософське осягнення природи. Брак гармонії в природі лірик наче намагається компенсувати, відшукавши її в людській душі. Зродити її може чуття, сформульоване в поезії „Немає сумніву...”. Бо ж не терпить суєти і намір філософа й поета Є.Плужника видобути правду – хоча б у рядках: „Мало прожити життя. – Треба життя зрозуміти” (поезія „Мрії від серця відтяв...”).

Вірші поета переливаються, наче намисто, продовжують ідейне осереддя інтелектуальною грою на відтінках думки та емоції (ознака імпресіоністичного стилю).

Інтимна (любобвна) лірика теж домінує в творчості митця. Згадаймо поезії „Річний пісок слідок ноги твоєї...”, де автор зупиняє час, навіки вкарбовуючи в серце героя відбиток того минулого сліду – такого малого й такого великого (бо за ним – усе кохання, люба дружина – Галина Коваленко, спільне життя); „Цілий день якийсь непевний настрій”, де він мистецьки ввів мотив смертного холоду через померзлі айстри. А інша поезія „Це закон: замруть червоножили...” поглиблює мотив смерті філософськи: вона, як і старість у подальшій поезії „Є острови, яких нема й на мапі...”, – усіх рівняє.

Будучи письменником, здатним прозирнути в майбутнє, Є.Плужник передбачав свій кінець під соловецьким небом. І якщо цей жереб прийняв без нарікань, то не міг сприйняти спокійно людську байдужість до загиблих, (косар „пощербив черепом свою косу”, без емоцій відкинув знахідку зі словами „Порозкидало вас!” – вірш „Косивши дядько на узліссі жито...”). Тут рідний край постає безіменним кладовищем.

Нові мотиви вніс лірик у змалювання взаємин із книжкою, відтворення комплексу „поезія – поет – критик”. Так, вірші Є.Плужника вводять у коло його лектури від Некрасова й А.Барб’є до Р.Тагора, виявляють читацький підхід („На сторінках чужого твору / Правду свою шукати!”). Урешті показують дуалістичне (подвійне) ставлення до книжки: без неї зовсім „лихо”. Проте й залежність від неї неприємна („проклята звичка руки сторінку перегортать”).

Вірші про складання поезій демонструють високу вимогливість до себе, поетичного ремесла і непереборність творчого потягу („Напишеш, рвеш... І пишеш знову...!”).

Збірка „Рівновага” (1933 р.) – доба репресій надала заголовку рис „чорного гумору”. Опубліковано ж її було, на жаль, десятиліттям пізніше в Німеччині – завдяки дружині, що зуміла її зберегти в еміграції. Ця збірка, що вирізняється цілковитою природною правдивістю, є посвідкою великості автора, досягнення ним апогею художницької сили, а водночас – і доказом щирості мистецького генія української нації. Це – „документ перемоги духовної людини, яка знайшла „тишу” (рівновагу душі) серед сталінсько-репресивної доби” (Ю.Лавріненко).

Тексти згуртовано у три розділи, наскрізна нумерація яких підкреслює цілісний характер книжки. Перший розділ представляє вже відомі мотиви, деякі розробляє глибше (море). Другий дає оригінальні ідейні, емоційні та естетичні модифікації „світових образів”. Третій об’єднує мотив любові.

Нове опрацювання цих одвічних тем справжньої лірики позначалося, зокрема, тісним пов’язанням образу моря з життям людини. Плеск води й шелест піску чарують душу (вірші „Ніч... а човен – як срібний птах”, „Як все живе, течуть піски пустелі...”).

Романтичні мотиви перейшли у вірші про „море збурене” – це „Вирує море”, „Морський орел...”, що завдяки поєднанню зорових і слухових образів відтворюють шаленство стихії. Наростаюча експресія окличного фіналу (про орла перед бурею: „О мудрокрилий! Він летить ДОДОМУ!”) надають творам неокласицистичного характеру. Є.Плужник – поет щедрого (часто прихованого) літературного спілкування. Декотрі „морські”, „нічні” та

„єгипетські” вірші про пустелю – „царство Сетове” – емоційно та образно впадають у лад циклів Лесі Українки („Кримські спогади”, „Весна в Єгипті”).

Хворий Є.Плужник „матеріалізує” в слові „найбільшу міру утоми й виснаги в дорозі”, приводить героя на грань буття і небуття („Душе моя!...”), констатує перемогу відчаю („Знесилений, німий...”).

У його поезіях зустрічаємо „світові образи” Дон Кіхота й Гамлета (вірші „Гладкого Панчо...”, „Ходить... Все ходить...”).

Третя частина „Рівноваги” вводить тему любові через „офеліївський” настрій: „Це ж спокій – плисти за водою; / Це ж безум – жити навмання!”, „Суха й тендітна лінія плеча...”, „Не чуючи, перебирала ти...”. Для вірша „По той бік пристрасті народжується ніжність” введено, мов дорогоцінний камінь в оправу, філософське кільце – контраст „По той бік пристрасті – байдужості приділ”.

Гармонія краси й хаос світу, рівновага тіла й душі, налаштованої на прекрасне, з одного боку, та біль, викликаний несумісністю гасел із дійсним буттям, – із іншого, є тими драматичними полюсами, що їх незрівнянно перелив у слово хворий на туберкульоз поет.

Працька школа поетів. Загальна характеристика. Провідні мотиви творчості Є.Маланюка

Після поразки Української Народної Республіки (1917–1921) велика кількість українців опинилася в еміграції в Чехословаччині. Тодішній президент цієї країни Т.Масарик симпатизував українцям і доклав чимало зусиль, щоб вони могли здобути тут освіту рідною мовою. За 30 км від Праги, у м.Подєбрадах, була відкрита Українська господарська академія, в яку зразу ж вступило 300 студентів. У Празі працювали Вищий педагогічний інституту ім. М.Драгоманова, Український вільний університет, Українська мистецька студія. Водночас багато молоді навчалось у Карловому університеті, Чеській вищій промисловій школі та ін. Словом, у Чехословаччині зосередилось чимало наукової і творчо обдарованої молоді. Внаслідок цього інтенсивно налагоджувалось громадське й культурне життя.

Закономірно, що тут у часи міжвоєнного двадцятиліття розквітало мистецтво слова, зокрема у творчості поетів, більшість з яких зі зброєю у руках виборювала державність України, а тепер опинилась у еміграції. Це була елітна група, поети якої зближуються між собою світоглядними засадами, державницькими переконаннями, проблематикою й високомистецькими уподобаннями. До неї належали Ю.Дараган, Є.Маланюк, Л.Мосендз, Олег Ольжич, О.Лятуринська, Н.Лівицька-Холодна, Олена Теліга, О.Стефанович, Юрій Клен (О.Бургардт) та ін. Вони склали „працьку школу” поетів.

Назва, що уперше була вжита професором В.Державиним у роботі „Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947)” і відображала незаперечне літературно-мистецьке явище й конституювала його ідейно-естетичну самобутність, трактується часто як поняття територіальне або ж часове.

За своїм стилем пражани були неоромантиками, але філософською

заглибленістю й любов'ю до класики й класичних форм споріднювались із київськими неокласиками. Їх твори відбили болісні роздуми над причинами поразки у визвольних змаганнях України та втратою нею державності. А тому в їх ліриці переважає історіософська проблематика. Вони сформулювали свою концепцію людини. Це – не традиційно кордоцентрична особистість, лірично-розслаблений романтик, тютій-селянин, якому байдуже до поневоленого стану його народу, не малорос, із його комплексом меншовартості та прислужництва окупантові, а духовно сильна й вольова людина, національно свідомий українець, який із ідейних переконань віддасть життя за незалежність України. Волелюбність, мужність, почуття відповідальності перед поневоленою батьківщиною, щирий патріотизм – основний пафос їхньої творчості.

Празька школа поетів ставала об'єктом уваги Н.Заверталюк, Г.Зварник, М.Ільницького, О.Климентової, М.Неврлого, В.Просалової, Т.Салиги та інших.

Є.Маланюк – талановитий поет і літературознавець, культуролог й автор мистецьких есе та історичних розвідок, палкий патріот України й гуманіст. Його поетична творчість перебуває на вершинах розвитку української лірики, адже засвоївши вітчизняні та світові традиції, він створив неповторний художній світ ідей і образів, на новий щабель підніс версифікаційну культуру, ставши „імператором залізних строф”. Його філігранно довершені й вольові ритми, наснажені енергією героїчного подвигу, щирий ліризм, поклоніння перед ідеалами краси й гармонії як першочинними факторами поетичного мистецтва справляли сильний вплив не тільки на митців „празької школи”, а й на всю українську лірику ХХ ст.

Творчий доробок поета досліджували О.Астаф'єв, Ю.Войчишин, І.Дзюба, М.Ільницький, Л.Куценко, М.Неврлий, Г.Сивокінь тощо.

У ранніх збірках „Стилет і стилос” (1925), „Гербарій” (1926) Є.Маланюк виявив себе як митець державницького мислення, який болісно роздумує над уроками й причинами втрати Україною незалежності. За нових умов, що склалися, поет усе-таки бачить перспективи для державної самостійності, а тому проголосив активну концепцію мистецтва, окреслив ту роль, яку повинна відіграти поезія в боротьбі за кращу долю народу. Назва першої збірки символічна: стилет – невеличкий кинджал із тонким тригранним клинком, грецьке слово стилос (паличка для письма) символізує поезію, котра як зброя має служити Україні в її державотворчих змаганнях.

Тож, стилет – зброя в руках воїна, стилос – перо літописця. Меч учорашнього воїна поет змінив на перо. Стилос у його руках стає стилетом. Пізніше цю взаємопов'язаність він висловить так:

Збагнеш оце, чим серце билось,
Яких цей зір нагледів мет,
Чому стилетом був мій стилос.
І стилосом бував стилет.

Творчий доробок Є.Маланюка поділяється на два періоди. Перший охоплює 1925–1943 роки, коли виходять уже названі збірки „Стилет і стилос”, „Гербарій”, а також „Земля і залізо”, „Земна Мадонна”, „Перстень Полікрата”, „Вибрані поезії”. Другий – 1944–1968 роки, позначений виходом у світ збірок

„Влада”, „П’ята симфонія”, „Поезії в одному томі”, „Остання весна”, „Серпень”, „Перстень і посох” (остання вийшла після смерті поета).

У названих збірках провідними є такі мотиви:

- журби за втраченою батьківщиною („Ісход – I”, „Ісход – II”, „13 листопада 1920”, „Еміграція”, „Чужина”, „Під чужим небом”, „Батьківщина”, „Голоси землі”, „Спогад”, „Чебрець”, „Ностальгія”);
- історіософські („Псалми степу”, „Вітри історії”, „Варязька балада”, „Діва-Обида”, „А може й не Еллада...”, „Знаю – медом сонця, ой Ладю”, „Із селянських, із житніх зітхань”, „Убійникам”);
- роль поета й поезії в суспільстві („Напис на книзі віршів”, „Ars poetica”, „Лист до молодих”, „Сучасники”, „Куліш”, „Шевченко”, „Невичерпальність”, „Пам’яті Т.Осьмачки”, „Посланіє”, „Безкровна Муза – нежива”, „Муза”, „Демон мистецтва”, „Творчість”, „Година поезії”), вважаючи „поета – механіком людських мас, динамомайстром, будівничим...”;
- політичні („Зловісне”, „Ода до прийдешнього”, „Демон мистецтва”);
- філософські („Біографія”, „Юрієві Дараганові”, „Візія”, „Молитва”, „В майбутнє”);
- біблійні (цикл „Євангеліє піль”);
- театральні („Кафе”, „Театр”, „Один вечір”);
- ліричні, зокрема інтимна лірика („Лист”, „Березіль”, „За шалом жагучої жадоби”, „Так болісно, так хоро усміхнулись”, „Один вечір”, „Сни”, „Останній лист”, „Навіть снитись мені не хочеш”) та пейзажна лірика („Високий ранок”, „Май 1935 року”, „Весна”, „Весна і вітер”, „Осінь”, „Зима”, „Провесінь”, „Літо, кінець літа”);
- мотиви України як привіт близькій могутності нації („Варязька балада”, „Псалми степу”, „Символ”, „Прозріння”, „З Чорної Еллади”, „Карпати”, „Друге посланіє”, „Батьківщина” тощо). Це найбільш вразлива тема в поезії Є.Маланюка, якого звинувачували в „ненависті до рідного краю”, в поганьбленні історичних процесів і називали його „поетом тьми і хаосу” (М.Доленго), „настовбурченим і бунтарським вояком з осмаленою шерстю, що висє на чорний степ” (Ю.Липа). Пізніше судження Ю.Липа стають більш виваженими, він заглиблюється у світовідчуття Є.Маланюка й глибше сприймає його твори. Адже поет по-різному в різні часи і за різного душевного стану ставився до України і писав про неї. І.Дзюба зауважував, що в трактуванні концепції України Маланюкова поезія має присмак роздратування й зневаги до „плебсу”, який виявився негідним своїх лицарів. Тому при всій близькості, „цих Маланюкових мотивів до Шевченкових гнівних проклять Україні вчувається і деяка внутрішня відмінність... Шевченко в гніві своєму залишався часткою свого народу і брав на себе всю його істоту і всю спокуту, а Маланюк інколи виступає як зверхній судія”.

Дослідники вважають, що стильово Є.Маланюк був неоромантиком, наприкінці схилився до неокласики (певно, від захоплення творами М.Зерова, особистого знайомства з Юрієм Кленом).

Аналіз поезії „Пам’яті Т.Осьмачки” (1962). Є.Маланюк високо цінував мистецький світ Т.Осьмачки, поета трагічної долі, замученого в катівнях більшовицьких інквізицій. Його до глибин душі вразила звістка про смерть митця, що настала 7 вересня 1962 р. в Нью-Йорку. Через два дні з’явилася поезія „Пам’яті Т.Осьмачки”.

За жанром цей твір – епітафія (від гр. *epitaphios logos* – надгробний надпис, траурне слово). Є.Маланюк продовжив традицію античної поезії: у стародавній Елладі епітафії складалися поетами, проголошувалися біля могил героїв, видатних громадян Афін. Як і в античні часи, поет в епітафії висловлює особисте горе, силу переживань за втраченим митцем.

Вірш будується як схвильований, наповнений болем й експресивно виразний монолог: „Не хочу – ні! – цих похорон, Прости. / Хай тільки ворон тричі десь прокряче...”. Т.Осьмачку поховано на чужині, а тому Є.Маланюк вводить образ народнопісенного чорного ворона (символ горя), який, може, затужить за поетом десь в українському степу, прокряче тричі. Експресія наростає з динамічною силою, адже поет звертається до Т.Осьмачки як до живого („Осьмаче-символе”), називає його „неповторним”, якому на терновому шляху як митцеві бездержавного народу довелося випити чимало горя, зазнати поневірянь, страждань, підкреслюючи це порівнянням „як Вій від мук незрячий”.

Тож, Є.Маланюк розширює жанрові ознаки традиційної епітафії, оскільки розповідає не про виховання героя й шлях його до подвигу, а про життя-подвиг поета і про те, що митець залишив правнукам могутній „вогнепальний” дух. Поет вірить у духовне безсмертя Т.Осьмачки, нащадки якого по-справжньому увінчають його пам’ять: „Посадять дуб. І, щоб з землею злить, / Чебрець розстелять килимом духм’яним. / Внизу Дніпро котитиме блакить, / А в Києві шумітимуть каштани”. Дуб традиційно є символом вічності, нескореності, сили. Використовується й інший рослинний символ – чебрець. Це символ закоріненості в рідну землю, оскільки чебрець росте низько над землею і швидко розростається.

У царині поезики Є.Маланюк – визнаний „імператор залізних строф”, для якого характерна виваженість вислову, поєднана з символічністю та емоційністю.

Улас Самчук – прозаїк. Аналіз роману „Марія”

Постать Уласа Самчука (1905–1987) у вітчизняному письменстві унікальна. З-поміж літературних жанрів він надавав перевагу романам, повістям, мемуарам. Його перу належать романи „Волинь”, „Ост”, „Чого не гоїть огонь”, „На твердій землі”, „Юність Василя Шеремети”.

Роман-спалах „Марія” – найсенсаційніший з усіх творів Уласа Самчука. Твір про голод на Україні 33-го року й написаний того ж 1933 року. Першодрук цієї „Хроніки одного життя”, як зазначено в підназві, вийшов у світ 1934 р. у Львові (написано твір у Празі), друге видання – 1941 р. у Рівному, третє – перероблене, 1952 р. у Буенос-Айресі, а четверте – 1986 р. в Торонто. Роман

ставав об'єктом дослідження Н.Бернадської, А.Воят, Ю.Мариненка, Б.Подоляк, А.Ситченко, М.Стасика, Т.Хом'як та ін.

Твір „Присвячений матерям, що загинули голодною смертю на Україні в роки 1932–1933 років”. За жанром – хроніка одного дня. Написаний роман у вигляді суворого опису життя Марії протягом усіх днів її існування, кількість яких автор умовно визначив і вказав: „Коли не рахувати останніх трьох, то Марія зустріла й провела двадцять шість тисяч двісті п'ятдесят вісім днів. Стільки разів сходило для неї сонце, стільки разів переживала насолоду буття, стільки разів бачила або відчувала небо, запах сонячного тепла й землі”.

Композиційно твір складається із трьох завершених і взаємопов'язаних частин. Перша книга про народження Марії (14 розділів) містить експозицію і розвиток дії. У ній оповідається про народження Марії, її сирітську долю (у 6 років Марія осиротіла, в 9 – запродана в найми), кохання Корнія, нещасливе одруження із Гнатом Кухарчуком, буденні сім років заміжжя, народження і смерть дітей, розлучення з Гнатом.

Друга частина „Книга днів Марії” (11 розділів) оповідає про дні примарного щастя Марії і Корнія, який за сім років служби „государю імператорові” нахапався зневаги до рідної мови, бездумності та жорстокості. Момент таємниці зав'язує хронікальний часоплин роману: у Великодню ніч хтось підпалив їх нову хату, клуню, хліви – усе обійстя. У розвитку дії дізнаємося про народження дітей і лихоліття 1917 року, які принесли „бацили” розпаду в сім'ю. Старший син Демко під час першої світової війни потрапив у німецький полон і звідти не повернувся. Середній – Максим – відійшов від землі, служив лакеєм „у дворянському присутствії”, в революцію одягнув шкіряну куртку і почепив маузер. Саме руками таких, як він, і здійснювала влада жахливу оргію Голодомору 33-го. Наймолодший Лаврін – найлюдяніший і найсвідоміший, був репресований як ворог народу.

Третя частина „Книга про хліб” (12 розділів) оповідає про безталання жінки, матері, трудівниці. Із документальною точністю відтворюються жахи голодної смерті, викликані штучним Голодомором.

Кульмінаційним є момент убивства батьком свого сина Максима. Корній зарубав сокирою відступника, який бенкетував із подібними собі, коли його батьки, сестра з донькою помирили з голоду. Вагомою деталлю є те, що Корній йде з села разом із вірним собакою Сірком (той залишився один на все село: Корній уже піднімав сокиру на нього, але не зміг зарубати, пожалів).

Розв'язка твору трагічна – умирає жінка-мати, продовжувачка роду. Гнат перед смертю Марії, у голодний рік, просить прощення за те, що колись спалив її хату („з великої любові”) та йде в ченці. Корній залишив село разом із собакою. Проте фінал твору життєствердний, вітаїстичний. Марія бачить символічну картину: „розплющила очі, дивиться назустріч сонцю... Сонце! ... Сонце! ... кінчики проміння опалюють сухі жили руки, б'ють у запалі очі, підбарвлюють світло волосся...”. Марія прожила 71 рік 11 місяців. Образ її наближено до біблійських героїнь, а також до символу образу України.

Проблематика роману „Марія”.

Проблеми:

- Нечуваного в історії лихоліття – голоду на Україні в 1933 році.
- Структурно-психологічних змін, які відбулися в самій сутності української нації.
- Характеру змін духовності українців після 1933 року.
- Трагізму української нації.
- Надання образів Марії найвищого надпобутового сенсу, наближаючи її до біблійних героїнь і водночас мимохіть підносячи цей образ до рівня символу України.
- Відтворення життя з мірою українського вітаїзму.
- Сирітства.
- Життя наймитів.
- Жінки, зокрема жінки-матері.
- Кохання, т.зв. „любобний трикутник” – Марія – Корній – Гнат.
- Війни і миру (війна з „гапонцем”, з німцями – перша світова).
- Солдатчини (на прикладі образу Корнія Перепутьки, який прослужив 7 років на російському флоті, та пізніше – його синів Демка, Максима).
- Ставлення до рідної мови (Корній за час служби став її зневажати, середній його син Максим згодом також).
- Батьків і дітей (на прикладі взаємостосунків Марії і Корнія зі своїми дітьми Демком, Максимом, Лавріном, Надією).
- Землі та праці на ній.
- Сім’ї.
- Морально-етична (стосунки Марії і Гната після розлучення).
- Духовного очищення людини – звіт перед Найвищим судом (прихід Гната перед смертю Марії із каяттям).
- Взаємостосунків людини і природи.
- Протистояння братів по крові.
- Винесення особистої трагедії життя жінки-матері на високий катафалк української історії.
- Перебування українських полонених у німецьких таборах (на прикладі образу Демка).
- Життя і смерті (помирають батьки Марії, згодом діти її і Гната – Роман, Надія, а одне народжується неживим; смерть Максима, самогубство Надії; загибель в німецькому полоні Демка; голодна смерть майже всіх у селі).

Улас Самчук належить до тих письменників, які користуються традиційними фольклорними структурами. Він відчував своє коріння, родовід і прославляв землю, на якій народився: „Цвітуть яблуні біло-рожево... Сонце – як сміється!”. До його поетичного словника входять слова-поетизми типу „земля”, „вітер”, „небо”, „сонце”, які допомагають передати аналогії між явищами природи і життям людини. Народнопоетичний зміст відчутний у метафорах: „повільні, ніби котячі, сіро-зелені хвилювання розлогих піль; видзвони жартівливих соняшних птахів. Немає тут кінця. Немає краю. Вітер теплий і м’який пливе і топче по ланах...”. Справжньою поезією (Н.Бернадська)

позначені сторінки твору, в яких оспівується український пейзаж – то динамічний, то спокійно-величавий, то тривожний, але завжди психологічно наснажений, такий, що передбачає події, оцінює їх із позицій надчасового.

Прозаїк використовує образи-символи, прислів'я, приказки. Його приваблюють образи небесних світил – зірок, сонця. Природа в Уласа Самчука – це олюднений світ, надзвичайно чутливий до почуттів і настроїв письменника, який є його мікрочастинкою. Улюблені кольори письменника – білий, чорний, зелений – не тільки слова з конкретно-чуттєвою зоровою семантикою, а й символічні поняття: коріння їх символіки – в народній пісенній мові.

Улас Самчук шукав і знаходив у народній творчості відгомін живої історії рідного краю, настрої, прагнення народу, його світогляд. Це сприяло використанню фразеологізмів, адже саме в прозі виявляються найбільші можливості для функціонування прислів'їв і приказок, які не випадкові в плані змісту: із загальномовного фонду письменник добирає одиниці, потрібні для здійснення його ідейного та художньо-естетичного задуму. Прислів'я і приказки „живуть” у мовленні, у розмовній мові як одиниці емоційні, експресивні, у мові персонажів вони виражають душевні переживання („хоч ти сядь та плач”, „не спить, не їсть”). Деякі з них в образно-яскравій формі характеризують людину, її внутрішній світ і вчинки („Кольки тобі в ребра”, „Бодай зі шкури ліз”, „Вилізе тобі боком даремна праця”). Такі стислі описи важливі в тексті. Проте звернення до фольклору не зупинило Уласа Самчука від пошуків оригінальної форми.

Роман Уласа Самчука „Марія” не тільки про голод 1933 року. Задум автора значно ширший – ідея роду, роль жінки в суспільстві, сам же голод стає останньою ланкою руйнації роду, показано безсилля жінки-матері зберегти його.

Увесь твір – глибока поема, пройнята релігійною містиккою, де праця на землі – найвищий закон, який направляє й ушляхетнює людину.

Особливості поетичного стилю В.Симоненка. Патріотична й інтимна лірика. Аналіз поезії „Лебеді материнства”

Василь Симоненко належав поколінню, світоглядним підґрунтям якого була ідея нового світу. Його земний шлях не був достатньо довгим, проте він назавжди увійшов до історії української літератури як провідник гуманістичної ідеї цінності окремої особистості і палкий патріот своєї Вітчизни. „Не було такого поета від Шевченка, – пише Р.Королецький, – що міг так разюче, так чутливо висловити соціально-політичні проблеми свого народу і таку ширю і глибоку любов до України”.

У 1962 році була надрукована єдина прижиттєва поетична збірка „Тиша і грім”, що засвідчила появу неординарної творчої особистості передусім у сфері нових художніх ідей. Вона є символічною у контексті того резонансу, який спричинив публіцистичний пафос його творів, максималістська юнацька прямота і безкомпромісність його таланту.

Друга збірка „Берег чекань” була розповсюджена в рукописах і надрукована видавництвом „Сучасність” у 1965 році в Мюнхені. Завдяки неймовірним зусиллям друзів читач дістав змогу одержати Симоненкові „Земне тяжіння” (1964), збірку новел „Вино з троянд” (1965), „ Поезії” (1966), книжки „Избранная лирика” (1968), „Лебеді материнства” (1981), том вибраних поезій (1985) та дві книжки для дітей. Великий суспільний резонанс викликала поява в самвидаві щоденника В.Симоненка. Після смерті у віці 29 років поет став символом українського шістдесятництва.

Творчість В.Симоненка досліджували Б.Бойчук, І.Дзюба, В.Марко, В.Моренець, В.Пахаренко, Л.Тарнашинська, А.Ткаченко, Л.Шитова, В.Яременко.

Б.Бойчук наголошує у своїй статті на тому, що творчість В.Симоненка важко піддається характеристиці, бо його за життя мало друкували, а вірші, друковані в журналах і в другій збірці помертено, давали викривлений образ поета, оскільки понівечені цензурою. У рецензії на другу збірку поезій В.Симоненка „Земне тяжіння” І.Світличний теж висловлює певні сумніви в оцінці рівня розвитку його як поета: „Важко сказати, кого втратила наша поезія в особі В.Симоненка, від публіцистичних, відкрито декларативних віршів він тільки переходив до поезії...”. Молодий поет О.Лупій досить влучно висловився про особливості такої поетичної долі: „Він не стояв біля керма... Він був серед тих, хто будував і спускав на воду кораблі”. Б.Бойчук погоджується з оцінкою І.Світличного, наголошуючи на тому, що В.Симоненко темпераментом був поетом-бунтівником і з усією наснагою свого серця і свого інтелекту реагував на нашу сучасність.

І.Дзюба визначає три віхи творчого зростання поета: 1) від газетярського моралізаторства – до лірики Шевченкового зразка; 2) В.Симоненко – поет національної ідеї (причому новаторським було осмислення зв'язку цієї ідеї із загальнолюдськими цінностями); 3) В.Симоненко „був безнадійним Дон Кіхотом”. Про шевченківські мотиви у творчості В.Симоненка говорить сучасний дослідник В.Захарченко, традиційно в якості джерел світогляду обох поетів називаючи „кріпацтво” (у випадку В.Симоненка – це колгоспне „кріпацтво”) і те, що вони обидва були „діти українського села”. Із цим дослідником солідаризується і М.Шудря, розмірковуючи над творчими коренями В.Симоненка (народна пісня, природа рідного краю). Набагато раніше за названих літературознавців В.Стус аналогічно визначив опертя поезії В.Симоненка на національну традицію: „Син села, він був вихований на епосі степу”.

Сучасники поета були одностайні в думці, що В.Симоненко не був новатором у порівнянні з модерними формалістичними експериментами М.Вінграновського, І.Драча, проте відзначали „добру поетичну школу і мужню душу”, його величезну відповідальність у ставленні до художнього слова, покликання поета. Такі тенденції сягають своїм корінням у поезію пізнього Т.Шевченка, Я.Щоголева, І.Франка, М.Рильського. Це дало можливість В.Симоненкові вберегтися від фальшивої риторики й „безтілесності творчої особистості”.

Аналогічно не вважає В.Симоненка новатором форми сучасний дослідник Д.Данильчук, порівнюючи поетичний синтаксис його поезії з особливостями синтаксичного новаторства В.Стуса: „У текстах Симоненка, на протигагу Стусовим, переважає плавний ритміко-інтонаційний лад вірша, притаманний українським народним пісням і поезії ХІХ ст.” А.Дністровий зауважує, що „побутовий гуманізм” В.Симоненка („Ти знаєш, що ти – людина”) видається „малопродуктивним і малохудожнім, оскільки проектується в етико-моральній, суспільно-соціальной площині у контексті докорінних світоглядних, культурно-цивілізаційних зрушень”. У той же час В.Симоненко – „поет складної простоти” (В.Шевчук).

У дружніх дискусіях навколо оригінальності його поетичної манери, як свідчить В.Моренець, часом зринала думка про „виняткову самотність його таланту”, яка полягає в тому, що він прийшов у літературу зі сформованою ідеєю світу, яку проголосив одразу й недвозначно й розвивав протягом усієї творчості. Саме тому в формуванні його стилю відчутні традиції романтичної героїки (надзвичайні ситуації, непересічні характери, умовні сюжети).

У своєму щоденнику В.Симоненко записав: „Поезія – це прекрасна мудрість”. Цими словами поет визначив суть власного художнього пошуку, у якому критичне ставлення до дійсності позначилося на іронічно-саркастичному струмені його пізніх поезій, у яких спостерігається використання естетики парадоксу („Люди часто живуть після смерті”). Л.Тарнашинська вмотивовує таку парадоксальність поезії В.Симоненка психологічними причинами „трибунної ситуації” у літературі 60-х років, яка вимагала конкретного адресата і визначалася внутрішньою потребою словесного бунту („Крик ХХ віку”). Саме тому й сформований у його поезії специфічний образ ліричного героя „лицарсько-героїчного” типу. Моральний максималізм провідних сентенцій його поезій виправданий бажанням актуалізувати проблеми буденності в планетарному масштабі. Такі тенденції простежуються на мовному рівні, адже творчій манері В.Симоненка властиве специфічне поєднання різних за значенням та експресивними нюансами лексем в одній строфі або навіть в одному рядку. Його поетична мова характеризується вправним використанням потенцій метафоризації, що властива народній мові, у ній відбувається метафоризація не окремих лексем, а словосполучень, ширшого контексту (В.Власенко).

Основою багатьох творів В.Симоненка є особисті враження, у них відбитий загострений досвід життя села. Особливістю його творчої манери є синтез інтимних мотивів із пейзажними, соціальними, громадянськими. Патріотична (громадянська) лірика поета відбиває органічний зв'язок його з українською землею, її традиціями, предковічною етикою. В.Симоненкові вдалося глибоко індивідуалізовано відтворити екзистенцію української людини („Люди – прекрасні...”, „Ми усі по характеру різні...”, „Я”, „Мій родовід”), відчуття неповторності існування кожної людини („Ти знаєш, що ти людина”). У його сюжетних віршах („Дід умер”, „Поет”, „Жорна”, „Некролог кукурудзяному качанові”, „Злодій”) – доля цілої країни, динамічний процес створення національного організму, піднесеного синівською любов'ю, любов'ю

до світу і життя, яка починається з пошани до народних джерел. У поезії В.Симоненка формується особлива концепція соціальної справедливості на засадах єдності зі своїм народом, його історією („Де зараз ви, кати мого народу?“).

Вірші про кохання посідають вагомую частину творчого доробку поета. Більшість із них ввійшли у збірку „Тиша і грім”, інші – частково до збірки „Земне тяжіння”. Привертають увагу ті поезії, у яких автор розмірковує над філософією кохання на тлі буденщини („Є в коханні і будні, і свята”), художньо аналізує шляхи подолання кризи в інтимних почуттях („Моя вина”), доленосні фактори і життєве випробування високим почуттям („Там, у степу схрестилися дороги”), гармонію в коханні і Божий дар його („Ну скажи – хіба не фантастично”, „Море радості”), норми й закони моралі, які не владні над почуттям („Русалка”).

Інтимна лірика В.Симоненка захоплює своєю зворушливою відвертістю, цнотливою ніжністю, найтоншими нюансами душевних порухів. Вона насичена світлим смутком юнацького нерозділеного почуття, певною недомовленістю, тривогою очікування („Розвели нас дороги похмурі...”, „Дотліває холод мій у ватрі”, „Я тобі галантно не вклонюся”). Саме тому у віршах цієї тематичної групи багато оксюморонних виразів, які передають внутрішню напругу ліричного героя, біль „нерадісної любові” (В.Марко). У ній майже відсутні еротичні мотиви, які відбивають сутність земного виміру почуття любові, хоча згодом такі мотиви будуть реалізовані („Я чекав тебе з хмари рожево-ніжної...”). В.Симоненко виявив себе тонким знавцем жіночої психології, адже найкращі зразки інтимних поезій демонструють захоплення жіночою красою у її буденному вимірі („Піч”, „Синій конверт”, „Баба Онися”, „У вагоні”).

А.Ткаченко вбачає в інтимній ліриці В.Симоненка і відгомін блоківського обоження „прекрасної незнайомки”, і „подаленілу луну інтимних звірянь” О.Олеся, В.Сосюри, В.Булаєнка, відстежуючи навіть певні текстуальні сходження. Інтимний простір Симоненкових почувань розгортається в „органічній єдності з плином довколишнього буття”, створюючи „глибинну метафору єдності світу” („Здрастуй, сонце”). У цьому й оригінальність інтимної лірики В.Симоненка, який зміг докорінно передати тепло родинного інтимного затишку. Українські композитори написали кілька пісень на слова В.Симоненка: „Синові”, „Лебеді материнства” А.Пашкевича, „Крізь століття” А.Чекаля, „Український лев” В.Морозова, „Там у степу схрестилися дороги” бандуристів Василя та Миколи Литвинів, а О.Винокур за мотивами балади „Русалка” написав музику до балету.

Серед найкращих зразків інтимної лірики В.Симоненка вирізняється поезія „Лебеді материнства”. Жанрову своєрідність твору можна означити як колискову пісню, оскільки й присвячена вона маленькому синові В.Симоненка Лесіку.

Поетична композиція твору досить оригінальна. У творі наявний реальний і символічний план. Тематична композиція складається з трьох частин, причому за ритмічною будовою перші чотири двовірші відрізняються від наступних. У першій частині поезії на основі асоціативних уявлень розгортається інтимний простір щасливого дитинства. Друга частина – це

роздуми-мрії матері про майбутню долю її сина, перспективи його життєвого шляху. Третя частина – етичні настанови матері, ментальна мудрість, яка засвоюється через традиції у процесі виховання. Застосування рефрену („вибрати не можна тільки Батьківщину”), на який припадає основне смислове навантаження твору, дає можливість реалізувати комунікативні функції його формозмістової єдності й посилити сугестивний вплив на читача.

Вірш надзвичайно насичений етнічною символікою (лебеді, півні, зорі, лиман, марево, ніч, хата, верби, тополі), яка складає мозаїку української картини світу. Провідний образ – лебеді, символ материнства, який уособлює материнську лагідність, любов, піклування, захист. Він став своєю емблемою творчості В.Симоненка, адже, за словами Л.Тарнашинської, „ця глибоко національна, українська метафора несе у собі подвійний знак чистоти: образ лебедя як чистої вірності, незрадливості, і збірний образ материнства – як апогею чистої материнської любові й жертвності, націленої в майбуття”. Концепт материнства у творі відбиває особисті почуття автора, він особливо трепетно ставився до матері Ганни Федорівни Щербань, яка виховала його без батькової допомоги. Присутність духовного начала й надію символізують зорі, вода лиманів – непередбачуваність і мінливість людського життя, півні провіщують „пробудження нового життя” (Л.Фурсова), образ дороги – власну життєву долю. Яскраві епітети увиразнюють смислові нюанси символіки твору (лебеді *рожеві*, зорі *сургучеві*, *приспані* тривоги, *тихі* зорі). Активно використовується уособлення („Заглядає в шибу казка сивими очима”), метафоризація в широкому контексті („Темряву тривожили криками півні”), риторичні звертання.

Особливої виразності поет досягає використанням можливостей звукової організації мови: звукові анафори „в” („виростеш”, „вирушиш”, „виростуть”), алітерація звука „р” („темряву тривожили криками півні”). Важливість морального вибору майбутнього члена суспільства підкреслюється градаційним рядом „друзі” (друг, по духу брат) – „дружина” – „Батьківщина” (мати). Версифікаційні особливості підсилюють загальну тональність звучання твору. Вірш складається з дистихів, написаний семистопним хореем (нагадує коломийковий розмір), використане суміжне римування і парокситонна (жіноча) рима.

Цей поетичний шедевр В.Симоненка, як і „Пісня про рушник” А.Малишка, отримав усенародне визнання.

Жанрово-стильові особливості прози Гр.Тютюнника. Аналіз новели „Три зозулі з поклоном”

Творча спадщина Гр.Тютюнника (1931–1980) порівняно невелика за обсягом – двотомник творів, за який його посмертно удостоєно Шевченківської премії.

За коротке життя написав кількісно небагато: чотири десятка оповідань і новел, п’ять повістей, кілька нарисів, рецензій, есе, а також спогади про брата Г.Тютюнника, кіносценарій за його романом „Вир”. Улюблений жанр

письменника – оповідання. Тематичною основою творів були враження й спогади про зруйноване повоєнне село. Фактуру оповідань складають точні штрихи побуту, часом – малюнки щоденного життя. У творах „Сито, сито...”, „Дивак”, „Перед грозою”, „Тайна вечеря”, „Смерть кавалера” та пізніших „Обнова”, повістях „Вогник далеко в степу”, „Климко” та повісті в новелах „Облога” – наявний автобіографічний образ „пасинка війни”, за яким проглядалася доля і психологія цілого покоління. Про особливості творчої манери Гр. Тютюнника писали: М.Кудрявцев, В.Литвин, Р.Мовчан, Л.Мороз, З.Шевченко та ін.

Важливі риси стилю Гр.Тютюнника – простота розповіді, розмовні інтонації. Сюжет творів письменник будує здебільшого навколо однієї події, але такої, яка висвічує сутність людини, мотивацію її вчинків, життєву позицію („Син приїхав”, „Оддавали Катрю”, „Три зозулі з поклоном”). Цій меті підпорядкований і своєрідний конфлікт у творах письменника: переважно він чітко і не виявлений, внутрішній, поданий у площині етичній і філософській. Гр.Тютюнник явно відмовляється від спроби творити моделі ідеально-позитивних героїв або суто негативних, він осмислює реальне життя в усіх його складностях. Тож творчій манері прозаїка притаманна виключна життєподібність зображуваного, яка досягається індивідуальною мовою героїв, багатством лексики, яскравими експресивними деталями виразних портретних характеристик, лаконізмом, емоційною, змістовою насиченістю оповіді за повної відсутності авторських оцінок, коментарів у вигляді ліричних, публіцистичних відступів.

Важливу семантико-стильову навантаженість у творах Гр.Тютюнника несе художня деталь. За деталями проступає характер героя, його ставлення до людей і навколишнього світу. Часто в авторській мові прозаїк переходить на мову персонажа і тоді художня деталь виконує характеротворчу функцію. Коли, скажімо, автор говорить устами персонажа „Береться морозець” („В сутінки”) – то можемо вловити тут найтонші відтінки саме лексичного навантаження, яке може нести слово – виразник якогось поняття. „Береться” найточніше відповідає слову не „мороз”, а саме „морозець”. І вже читач підготовлений до розуміння стану природи, а через це й стану душі матері й сина (персонажів оповідання). Пейзаж у Гр.Тютюнника точний і конкретний, співвідноситься з розвитком подій і характерів. Автор не шукає якихось виняткових метафор для пейзажних малюнків, усе виражається в простих, давно всім відомих словах.

Ліризм – не лише стильова ознака, а й настроєва домінанта, що зумовлює глибинну поетичність творів, зміст яких увиразнюють пластичні малюнки природи („Дивак”, „Зав’язь”, „Холодна м’ята”, „На згарищі”, „Проти місяця”, „Печена картопля”). Творам властиві лаконічні діалоги, недомовленість, за якою криється багатий підтекст. Широко послуговується автор монологічними формами оповіді, зокрема внутрішнім монологом, який то наближається до мови автора у „дорослих” оповіданнях, то істотно відмінний од неї у творах про дітей. Далека від стандартів і композиція творів „Дивак”, „У Кравчини обідають”, „М’який”, „Нюра”, а в творах „Іван Срібний”, „Син приїхав”,

„Оддавали Катрю”, „Три зозулі з поклоном” сюжет вибудовується навколо однієї події, яка допомагає з’ясувати сутність людини, вихідні точки її вчинків, її життєву позицію.

В автобіографії Гр.Тютюнника є такі рядки: „У тридцять сьомому році, коли батькові сповнилося рівно сорок, його заарештували, маючи на увазі політичний мотив, і пустили по сибірських етапах...”. Тільки усередині 50-х років батька письменника було реабілітовано посмертно.

Новела „Три зозулі з поклоном” має автобіографічну основу, але про репресії сталінського режиму за життя Гр.Тютюнника заборонялося навіть згадувати, тому довгий час цей твір не публікувався. Коли ж його надрукували в журналі „Ранок”, то цензура внесла правку: „Сибір неісходима” було виправлено на „цей світ неісходимий”. Прикметно, що у тексті твору, в останньому листі батька, є такий коментар від імені юнака: „Сибір неісходиму” нерішучою рукою було закреслено густим чорним чорнилом, а вгорі тією ж рукою написано знову: „Сибір неісходиму”.

Попри драматизм суспільних колізій, відображених у творі завуальовано (з листа батька: „Роблю я тут, як і дома: вікна (тільки не для хат), двері (тільки не фільончасті), столи, ослони, ложки хлопцям ріжу на дозвіллі крадькома”), це новела про кохання, бо творові передує епіграф „Любові всевишній присвячується”.

Тридцятирічного чоловіка (певно символічно, що автор обирає саме вік Христа, Михайлові теж випало немало муки) Михайла, батька оповідача, безнадійно покохала молода дівчина Марфа Яркова. Вона й жила на світі тільки тому, що могла бачити його. Та коли прийшла біда (Михайло потрапив у веремію сталінських репресій), дівчину тримали на світі його листи, що приходили не їй, а дружині Соні й синові. Марфа потайки просила листоношу тільки в руках „подержати письомце”. Тож, знедолені були всі четверо – оповідач із матір’ю, його батько й Марфа.

Новела надзвичайно психологічна. У ній автор дуже вміло й тонко зумів передати красу любові, заглибитись у внутрішній світ персонажів, підкреслити силу великого почуття Марфи до Михайла. Показано в новелі доброту, милосердя людської душі в найрізноманітніших її виявах. Марфа – „тонесенька, тендітна, у блаженській вишиваній сорочці й рясній спідничці над босими ногами”, яку за маленький зріст у селі звали „маленькою”, завжди „серцем чула”, коли „обізветься” той, у кому вся її душа (лист від Михайла). Вона серцем чула, „мабуть ще здалеку, той лист, мабуть, ще з півдороги”, випрошує його в дядька Левка, і випросивши, плачучи, „пригортає його до грудей, цілує у зворотну адресу”, а „якщо поблизу нікого не видно людей, нескоро віддає ... листа, мліючи з ним на грудях...”. А вже після того „біжить на роботу, птахою летить, щоб дов’язати до вечора свої шість кіп, і вітер сушить – не висушить сльози у її очах...”. Чув і Михайло душу Марфи, коли вже був у Сибіру (в останньому листі до Софії писав: „я чую щодня, що десь тут коло мене ходить Марфина душа нещасна...”), хоча про її почуття до нього знав і раніше. Коли одного разу після щоденних вечірніх посиденьок Софія сказала,

щоб він хоч разочок глянув на Марфу („Бачиш, як вона до тебе світиться”), то він відповів: „Навіщо людину мучити, як вона і так мучиться”.

Винятковою особистістю постає і мати оповідача Софія (символічним видається її старогрецьке ім'я, що означає – мудрість). Справді, треба бути людиною високої й надзвичайно сильної душі, щоб про цілком очевидну суперницю, про її нещасливу жіночу долю говорити з таким співчуттям: „Голосок у неї тоді був такий, як і сама вона, ось наче переломиться, ну й ловкий. А Карпа хоч викинь”. І далі: „Товстопикий був, товстоногий. І рудий – матінко ти моя... Як стара солома. Марфа проти нього – перепілочка. Ото гляне, було, як він над галушками катується, зітхне посеред пісні й одвернеться, а сльози в очах – наче дві свічечки голубі”.

Новела завершується начебто примирюючою ноткою одвічної життєвської мудрості: „А ще думаю: „Чому вони не одружилися, отак одне одного чуючи?”. „Тоді б не було б тебе...” – шумить велика татова сосна”. Сосна, посаджена батьком – це символ рідного дому, надії: „Сю ніч снилася мені сосна. Це вона вже досі в коліно, а може й вище...”. Гр.Тютюнник досягає вражаючого ефекту у викладі: розповідь ведеться у стримано-побутовій манері, а ступінь трагізму неперевершений. Як стверджує Л.Мороз, „І ще підсилює трагічне звучання твору – не скажу, що оптимізм, – але беруся твердити про відсутність у ньому песимізму, безнадії: така сила, всепроникливість кохання, так і не здійсненого, і нездійсненого, найпереконливіше виявляє внутрішню красу, найвищу духовність людей, що їх неспроможні подолати ніякі репресії”.

Композиція новели – це переплетення голосів Соні, Михайла, їхнього сина, це й обрамлення – дорослий син розпитує матір про минуле. Характер батька розкривається в останньому листі – це дужа, чесна, правдива людина, тому напевно й потрапив до сталінських таборів.

Почуття, оспівані в новелі, світлі й величні.

Тенденції сучасної української поезії

Дух явища, що його вже називають офіційно „українська література після 90-го року”, – водночас вільний, авантюрний та дещо романтичний. Проте, на думку А.Бондаря і Т.Доній, плавно трансформується у характерний для постреволюційного часу прагматизм, іноді у відчай, проте аж ніяк – у декларативне почуття безвиході. Лірика 90-х, як стверджують критики, за своїми формами, підходами, естетичними наповненнями та змістовними характеристиками – найбільш близька для сприйняття в літературному світі Європи та Америки. Сучасна поезія відзначається строкатістю ідейно-стильових тенденцій.

Активізації поетичної творчості сприяють численні конкурси, серед яких варто виділити „Молоде вино”, „Гранослов”, конкурси видавництва „Смолоскип” та ін. Позитивно відзначені критикою такі автори, як В.Кордун („Зимовий стук дятла”), А.Бортняк („Коли б я жив тоді на світі: Аналогії з міфології” (гумор, лірика)), М.Кіяновська („Міфотворення”), В.Неборак („Епос про тридцять п'яту хату”), Н.Білоцерківець („Алергія” (тематично замкнені у

своєрідний часопросторовий цикл межові настрої, емоційне відчуження – Л.Тарнашинська), М.Ревакович („Зелений дах” (любовно-еротична поезія)), Н.Неждана („Котивишня”), В.Цибулько („Ангели і тексти”), І.Андрусак („Отруєння голосом”), Ю.Бедрик („Метафізика восени”), І.Римарук („Діва Обида”), В.Герасим’юк („Осінні пси Карпат”), А.Мойсієнко (збірка паліндромів „Віче мечів”), Г.Чубай (тексти пісень гурту „Плач Єремії”) та ін.

Активізується також видавнича діяльність: маємо кілька антологій, що містять твори найяскравіших представників лірики 90-х: антологія „Позадесятники” (сучасна молода хвиля: І.Бондар-Терещенко, П.Вольвач, О.Гордон, І.Павлюк, С.Процюк, В.Слапчук), двомовна антологія молоді української поезії „Протизначення” (А.Бондар, Г.Крук, С.Пантюк, Р.Скиба, Г.Петросаняк, Н.Федорак), альманах поезії, прози, драматургії „Гранослов-99” тощо.

Із метою культурної артикуляції естетичних концепцій створюються ситуативні гурти (які, виконавши свою культурну місію, припиняють своє існування), наприклад: „Червона фіра” (С.Жадан, І.Пилипчук, Р.Мельників), „Нова дегенерація” (І.Андрусак, С.Процюк, І.Ципердюк), „Бу-Ба-Бу” (Ю.Андрухович, О.Ірванець, В.Неборак), ЛУГОСАД (І.Лучук, Н.Гончар, Р.Садловський) та ін.

Започатковане в середині 1980-х об’єднання „Бу-Ба-Бу”, стверджує Т.Гундорова, спочатку зароджується як неоавангардистський рух, спрямований на розгерметизування мистецтва, переорієнтацію культурної свідомості, а згодом асоціюється з постмодернізмом. Із створенням названого літоб’єднання, як свідчить його „прокуратор” В.Неборак, „почалася велика фестивальна епоха в Україні”, а „Бу-Ба-Бу” ... завжди нагадувало кулак, який пробиває стіну”. Основа концепції літгурту – ідея карнавалу, в ситуації якого підрив і перевертання усталених цінностей.

Літгурт „Нова дегенерація” 1992 року в Івано-Франківську видав збірку поезій, проте відомий більше останніми публікаціями в періодиці, виступами перед молодіжною аудиторією.

Із появою ЛУГОСАДу, як вважає Т.Гундорова, в українській літературі 80-х рр. „заявила про себе й самодостатня небарокова культурософська ідеологія, ... що сповідувала ар’єргардну опозиційність щодо модернізму”. Один із учасників гурту Т.Лучук стверджував: „... ми ж хронологічно позаду всього розвитку літератури, ми замикаємо собою літературний процес”. Естетичним ідеалом угруповання стає самодостатність.

В українській поезії останнього десятиліття ХХ ст. М.Кіяновська виділяє дві практики – модерністичну і постмодерністичну, стверджуючи, що велику роль у них має міфологізування, міф, який став найсуттєвішою ознакою новітньої літератури. Відповідно дослідниця вважає логічним виділення трьох течій, які творять поети покоління 90-х рр.:

1. Поети, для яких основним засобом міфологізації є Пам’ять як первісне світовідчуття (розвиток традицій Київської школи поезії). У такій перспективі культурософські та історичні традиції стають вторинними або ж

архаїзуються. Тексти цих авторів формально неускладнені, лексика проста, образи типізовані. Яскравим представником цього напрямку є Р.Скиба.

2. Поети, для яких міф є засобом іронічного відсторонення, адже розглядають його як естетичну модель, відкриту для нових інтерпретацій. У тексті таких митців спостерігаємо перспективу гри, трансформацію міфообразів, експерименти з формою (бриколаж). До цієї течії належать І.Андрусак, Ю.Бедрик, С.Жадан.

3. Поети, для яких практика міфологізування зводиться до засвоєння найбільш зовнішнього рівня – культурних алюзій, цитацій, які пов'язані з метатекстовими структурами. Особливістю міфологізму названої течії є те, що в конкретних текстах ці Нерони, Страдіварі, Париж, дні потопу... інколи не виходять за межі функції називання, переобтяжуючи собою текст. Найтиповішим прикладом є збірка М.Розумного „Рамаян”.

Постмодерний суб'єкт в ліриці українських авторів існує в просторі девальвації батьківських цінностей, він безпритульний і самотній інфантильний маргінал із травматичним світовідчуттям, позбавлений віри у майбутнє:

тридцять років без війни
тридцять років без майбутнього
тридцять років старої музики
писання в порожнечу
країна з аграрним драйвом
ось вони твої валізи
твої нирки
твоя література

(С.Жадан „Музика для товстих”)

Поезія 90-х насичена метафізичними просторовими рефлексіями, авантюрними божественними фантазіями, екзистенційними переживаннями. Чи не кожен автор експлуатує ситуацію ініціації. Ініціацію як модель і символ визначає в поезії вісімдесятників І.Борисюк. Т.Гундорова зауважує той факт, що на переломі 90-х почали говорити про поетів-герметиків, тобто, „дорослих поетів” (О.Лишега, В.Голобородько, В.Герасим'юк) і поетів-трікстерів, тобто, поетів-підлітків (С.Жадан). Серед останніх найповніше втілив у поезії цей нескінченний процес ідентифікації в образі мандрів С.Жадан, „за яким закріпився образ панка та сумного клоуна, бездомного підлітка й останнього українського футуриста”.

Практика проведення фестивалів „Молоде вино” засвідчує, що поступово поезія від хуліганства та епатажу повертається до класичної вираженості (що завважив голова оргкомітету М.Розумний на фестивалі 2002 р.). Молода поезія народжується в літературному середовищі, переважно студентському. Ситуація сьогодення, на думку В.Даниленка, характеризується тим, що сучасна українська поезія стала заняттям студентів і аспірантів. „Коли мені було за двадцять, – зізнався Іван Малкович, – то я писав вірші, аж на спині ворушилась сорочка. А зараз пишу два-три в рік”. Саме тому критик вважає, що поетичні покоління змінюються в середньому кожні вісім років. Аналізуючи поезію лауреата фестивалю „Молоде вино” 2002 року О.Романенка, він зауважував, що

„психоаналітик знайде у поезіях Олега Романенка букет неврозів і садомазохістських комплексів, застрягли реакції, психічні травми, суїцидні настрої, істерію, хворобливий егоцентризм, фобії”. Дослідник схильний мотивувати таку психологічну реакцію неврастенічним характером доби, „в якій Він і Вона граються болем, і ця гра – єдине, що приносить їм справжню втіху”:

Мій кіт за тобою скучив,
 У мене нові книжки,
 У мене нові шпалери,
 Мій кіт за тобою скучив.
 У мене нові шпалери,
 У мене нове життя,
 І тільки одна проблема:
 Мій кіт за тобою скучив.

У сучасній Україні існує значна кількість літературних об'єднань, які мають власну оригінальну концепцію, інтернет-ресурси, наприклад: м.Харків – „Весло Слова” (О.Коцарев та ін.), „Zacharpolis MM” (О.Ушкалов, Т.Дерюга та ін.), „Сад БП”; м. Запоріжжя – „99” (Ю.Ганошенко, О.Пашник, Т.Давидченко та ін.); м.Рівне – „КРЕЙДА” (О.Єфімчук, Н.Демедюк); м.Житомир – „МГНеабищо” (О.Левченко, Б.Горобчук (Київ), І.Стронговський, В.Кавун (Львів), О.Лудченко (Київ)), ЖММТО Оксія (К.Куліков, І.Завальнюк, О.Хабаров, К.Радушинська, Н.Лаптик); м.Київ – „Літтусівка” (А.Захарченко, Г.Ткачук, С.Богдан). Із розвитком комунікаційних технологій формуються концептуальні проекти зближення літератури та мультимедіа. Серед таких можна назвати мережеві журнали „Робот” (автори В.Муж та І.Кашуба) та „Інтерзона” (автор Д.Кубай). Серед авторів журналу „Робот” є С.Жадан, В.Цибулько.

Спостерігається пошкваллення у сфері фестивальної діяльності, наприклад, можна назвати семінари творчої молоді в м.Ірпені, які відбуваються майже щороку. Найяскравішою подією 2006 року був Всеукраїнський поетичний фестиваль „Підкова Пегаса-2006” у Вінниці, який зібрав більше п'ятдесяти поетів-конкурсантів із 17 міст України та велику кількість гостей. Уже традицією таких фестивалів стає модне поетичне шоу – „слем”, основою якого є епатаж, руйнування звичних уявлень про вплив тексту на глядача. Функція цього дійства – не якість текстів, а вміння автора вразити публіку артистизмом протягом обмеженого проміжку часу (чотири хвилини). Наприклад, І.Павлюк читав свої твори, стоячи на голові, інші автори розтягувалися в шпагаті та крутилися колесом як Р.Білий, тому можна стверджувати, що інерція літературних перфоменсів зберігається. Такі тенденції є причиною подекуди негативної реакції критиків, які стверджують, що така поезія нічим, окрім театральних трюків, привабити не може. У цьому, можливо, частково і криються передумови герметизму і малої популярності новітніх літгуртів.

Отже, сучасна українська поезія може претендувати на досить високу оцінку попри певні негативні риси (психологічні комплекси, депресивну сугестію, ненормативну лексику та ін.), оскільки являє собою внутрішній світ

новоприбулого покоління, яке приречене відбути свою долю й історичне здійснення в суцтоту. Усвідомлюючи досвід попередників, версифікаційні й змістовні практики сучасних поетів є самодостатніми і не претендують на певні визначення, якими їх щедро обдаровують критики, схильні добачати в них те, що кожен хоче побачити. Плутанину в дефініціях спричиняє те, що більшість творів сучасних молодих авторів ще певною мірою залишається недоступною, тому про масового читача говорити не доводиться з огляду на низький рівень популярності якісної поезії в суспільстві, проте вже сьогодні можна стверджувати, що інерція кризової ситуації зламу віків уже поступово долається.

Здобутки і втрати сучасної української прози

Стан сучасної української прози є результатом суспільно-культурних трансформацій, які мали місце протягом 80–90-х років ХХ століття. Аналіз розвитку історії літературних поколінь, стверджує Л.Демська, дає можливість спостерігати дві основні моделі – літературне покоління як спадкоємці певних культурних традицій та покоління як заперечення цих усталених традицій. М.Євшан був переконаний, що в українській літературі ніколи не було боротьби поколінь, проте погоджуючись із дослідницею, можна впевнено стверджувати що факти протистояння – „це перманентний стан літературного процесу”.

За основу виокремлення літературного покоління Л.Демська визначає „поколіннєве переживання”, тобто, спільний аспект світовідчуття. „Сімдесятники – дев’ятдесятники”, як стверджує дослідниця, „були першими в постколоніальному українському просторі, кому вдалося сформувати повноцінну поколіннєву піраміду”. „Сімдесятники”, на думку Л.Демської, мабуть, єдине покоління, кому судилося двічі вийти на історично-літературну арену: уперше як рудиментам „хрущовської відлиги” у кінці сімдесятих – першій половині вісімдесятих, коли вони були „широковідомі у вузьких колах”, їх небагато друкували, але, тим не менше, вони існували; вдруге, коли відбувся крах імперії, кінець вісімдесятих – початок дев’яностих (Є.Пашковський, В.Медвідь, О.Лишега, Б.Жолдак, Ю.Винничук, В.Габор, Г.Пагутяк та ін.). Схожі міркування висловлює А.Дністровий, стверджуючи відносність і неадекватність узвичаєної практики позначення літературного покоління десятилітніми відрізками й віддаючи перевагу ідейно-естетичним характеристикам, „спільному духовному стресу” (аналогічно Л.Демській) і належності до постколоніальної культури (солідаризуючись із М.Павлишиним). На основі цих критеріїв структурує український літературний процес 80 – 90-х Т.Гундорова в монографії „Український літературний постмодерн” (2005). Сьогодні Чорнобиль, стверджує дослідниця, „стає символічною культурною подією, а також апокаліптичним текстом про відкладення кінця цивілізації, культури й людини в післяатомну добу”; образність ... народжується через „залишкові сліди надлишкового тиску ... чорнобильської трагедії, ... відбувається затримка репрезентації та зростання ролі асоціацій, розривів, фрагментів ... заховування глибинного”; відбувається переосмислення

літературних канонів та інтерпретацій: на початку 90-х йдеться про наближення української „химерної прози” (проза В.Земляка, В.Дрозда – віддалений аналог неоавангардистських і перед-постмодерністських явищ) до школи магічного латиноамериканського реалізму, який асоціюється сучасною критикою з постмодернізмом. Ранню прозу Г.Пагутяк теж досить доречно розглядати в такому напрямку, що й свідчить додатково, не про конфронтацію, а про тяглість розвитку літературної традиції і специфіку формування новітніх естетичних стратегій.

Кризова ситуація, на якій наголошують дослідники різних галузей людського знання, являє собою конфлікт уже наявних стійких методологічних стратегій із „викликом” часу. Ця конфліктність дискусійних аспектів завжди позначена людським фактором. Якщо розглядати проблематику методологічної ситуації в сучасному українському літературознавстві й літературі, то під загальним кутом огляду спостерігаємо своєрідну боротьбу амбіцій особистісного самоздійснення (тобто, переважає емоційний чинник, який виходячи з особливостей людської психології в ситуації невизначеності активізується в першу чергу), а не толерантне моделювання світоглядних стратегій і методологічних матриць. Причому, як стверджує С. Андрусів, „ландшафт сучасного українського літературознавства виглядає поділенням на дві основні методологічні „зони”, які структуруються бінарними опозиціями (традиційне – новаторське)”. Дослідниця відзначає також фактор взаємопереходу і взаємовпливів цих зон, проте їхні крайні „бігуни” відзначаються гострим протистоянням, у якому С.Андрусів вбачає не традиційний конфлікт „батьків і дітей”, а „можливо, комунікативний розрив”, тобто, індивідуальний конфлікт критичної свідомості із часом, тому, насамперед, емоції накладаються на спроби структурувати методологію науки. Подібної думки дотримується Г.Паламарчук, наголошуючи на колоніальній і тоталітарній спадщині („плоди тоталітаризму – наші традиційники в літературі й наші постмодерністи в ній же”. Цей комунікативний розрив реалізується у фрагментаризації, яка, на думку В.Силантьєвої, неминуча в ситуації естетичного зламу (результат трансформаційних процесів у культурі) внаслідок перемішування різновекторних тенденцій і підсилюється взаємними звинуваченнями, саркастичними натяками, висміюванням або банальним „з’ясуванням стосунків” у межах певної ідеологічної схеми на шпальтах видань (приклади тому промовистий вірш „Продажні поети 60-х” С. Жадана; звинувачення на зразок: „анемічне” наслідування західних концепцій; „дещо” про „деяких” молодих; „одна розрекламована агресивна інтелектуалка” (мається на увазі О.Забужко). Г.Паламарчук аналогічно відзначає глибокий поділ „по лінії світоглядній”, на персональному рівні – „снобізм”, „задрощі”, „нетерпимість”. У межах окресленої ситуації досить характерним є явище „тусівковості”, схарактеризоване І.Лисим, яке, на думку дослідника, несумісне „з діалогом як способом буття культури”, тому „тусівки” ще більше „фрагментаризують культурний простір”. У такому ж культурному контексті формуються характерне несприйняття терміну „жіноча проза” (який найчастіше

беруть у лапки) і агресивні відгуки і рецензії на твори О.Забужко, І.Карпи, Н.Сняданко та ін.

Світоглядні орієнтири постмодернізму, на думку С.Павличко, переживаються в українській літературі на цей час (доповідь 1993 року) досить поверхово, тому, частково погоджуючись із цим твердженням, можна сказати, що такі стратегії їхнього переживання (окремі варіанти текстів) якраз можуть формувати основу „традиційного” і „нетрадиційного” негативного і агресивного критицизму, у якому все ж можна віднайти раціональне зерно. З цього приводу слухну думку висловили Л.Демська і Н.Зборовська. Так, Н.Зборовська констатує „ситуацію зависання у перехідному періоді”, тобто, „без власного сакрального ядра ... українська література стає імітацією літератури”. Відсутність альтернативного міфологізму, на думку дослідниці, в українському літературному процесі перехідного періоду, виявляється переважанням авторефлексивного нарцистичного тексту і набуттям есеїстикою (роман-есеї, наприклад, – досить характерне явище для цього періоду) функції міфологізації. Схожі міркування висловлює О.Ульяненко в критичному есеї: „нині ... доба така настала, що відсутність ритмічного життя, поперіч скажену гонитву за чимось ... породило поезію і прозу, позбавлену не лише сюжетної лінії, а обкастровану на рахунок ритміки і динаміки”. На відсутності стилю в сучасній прозі наголошують такі критики, як О.Логвиненко, О.Яровий, для праць яких характерне несприйняття певних художніх стратегій постмодернізму, із чим, звичайно, погодитися не можна. Наприклад, О.Яровий стверджує: „Я ще не стрічав у творах п. Ульяненка собаки, який би не був шолудивим, лишайним, кислооким; чи героїні, що не мала б сифілісу, каліцтв чи розумових або сексуальних розладів. Може, годі? .. Час від часу варто перевертати платівку, а не марширувати в тонах „перестроєчної” кінопорнухи”.

Варто зауважити, що інерція „карнавальної та ігрової стратегії” вже на початку ХХІ століття набуває нової якості й трансформується (можна сказати, що сподівання Л.Демської на визрівання покоління дев’ятдесятників поступово виправдовуються). Наприклад, оригінальна повість „Старі люди” (2003) безперечно талановитої авторки С.Андрухович позначена певним іронізуванням над постмодерними прийомами („парфумерна фірма „Зюськінд”, різноманітні класифікації), які в її тексті, на думку Ю.Іздрика, „щось на кшталт набридливої, але неунікної присутності певних ознак сучасного літературного побуту”. Відповідно Л.Демська, з’ясовуючи конститутивні принципи феномену літературного покоління, зауважує, що спільний духовний стрес (кінець радянської імперії) як ознака єдності літературного покоління все ж таки викликав різні реакції „сімдесятників” і „вісімдесятників”: „Сімдесятникам, на відміну від вісімдесятників, не хотілося сміятися над своєю втраченою юністю, а останні сміялися ... з перемоги власної юності, якій поталанило у часі”. Саме тому окреслюються різноманітні вектори стильових тенденцій в сучасній українській літературі, які спробував систематизувати Є.Баран. Так, автор виділяє три основні тенденції:

1. Твори, автори яких ще вірять у поліфункціональні особливості самої літератури. У тематиці цих авторів у більшій чи меншій мірі домінує

соціальний чинник.

2. Твори, автори яких зорієнтовані на потенційну самодостатність літератури. Основним композиційним стрижнем їхніх творів є сама мова.

3. Твори, автори яких сповідують традиційну (тут: реалістичну) манеру розповідання, дещо осучаснивши її.

На думку Л.Демської, імена, які як приклад наводить Є.Баран до своїх визначень, явно з різних часів. Тобто, на сьогодні в українській літературі маємо функціонування (принаймні найбільший вияв) двох поколінь, – сімдесятників та вісімдесятників. Так, під №2 названо тенденції творчості в основному вісімдесятників, що підтверджує сам автор, наводячи творчість Ю.Андруховича, Ю.Іздрика, О.Лишеги, Т.Прохаська. Під №1 названо кращих представників мистецької філософії саме сімдесятих, які з часом значно модернізували свою творчість, наслідком чого став певний симбіоз літературних тенденцій двох різних літературних поколінь – Є.Пашковський, М.Закусило, Ю.Гудзь, а також цілком закономірно залучених сюди О.Ульяненко та С.Процюка. Під №3 залишилися ті, хто не тільки був родом із сімдесятих, а до сьогодні зумів зберегти автентичний дух літератури того часу, – Б.Смоляк, В.Даниленко, М.Рябчук, Л.Пономаренко. Саме тому Л.Демська актуалізує питання: чому більшість критиків зводить питання про літературне покоління „дев'ятдесятників” виключно до творчості наймолодших (в основному, до смолоскипівського кола), які тільки-но починають свій шлях у літературі?

На думку дослідниці, горизонт витворення культурної перспективи покоління 90-х досить нечіткий, оскільки молоде покоління опинилось у ситуації, коли на часі з'явилася потреба літератури розважальної, масової. Така література має свої закони писання, дуже часто не відомі тим, хто чудово творить „високу” літературу. Звідси легко пояснюється успіх епатажного А.Кокотюхи і значно менша популярність напрочуд якісного метафориста І.Андрусика; рентабельність антиісторій В.Кожелянка та незатребуваність екзистенційної прози А.Дністрового. Видається, що наша література підійшла до тієї межі, коли поруч із „бульварною” літературою повинна з'явитися цікава інтелектуальна література. Щось схоже у нас уже було – М.Хвильовий, В.Підмогильний, Л.Костенко, а на Заході ця література представлена іменами М.Кундери, Г.Маркеса, У.Еко тощо.

Загалом характеризуючи ситуації розвитку прози 90-х рр., варто відмітити певні зрушення, які можна віднести до досягнень сучасної української літератури. Активізації прозової творчості молодих авторів сприяють літературні конкурси („Золотий Бабай”, „Коронація слова”, Гранослов та ін); видані численні збірки („Квіти у темній кімнаті: Сучасна українська новела” (новелістика), „Іменник”, „Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80 – 90-х років ХХ століття” (збірка сатиричної прози, упорядник В.Даниленко), „Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа” (оповідання, повісті), відома видавнича серія „Сучасна українська література” та ін.).

Розширилася жанрово-стильова палітра сучасної прози, оскільки спостерігаємо такі тенденції: пригодницька проза С.Стеценка „Чорна акула в

червоній воді” (гостросюжетність, любовні історії), історична повість В.Туркевича „Тіара скіфського царя”, історичний роман Д.Міщенко „Між Сциллою і Харибдою”, українська готична новела (відповідну рубрику веде в журналі „Кур’єр Кривбасу” Ю.Винничук), есеїстика (Г.Пагутяк, Ю.Андрухович, О.Забужко („Хроніки від Фортінбраса”) та ін.), „сільська” проза („Новели нашого хутора” А.Кондратюка, „Дерево облич” Л.Пономаренко), детективна література (наяскравіші представники – В.Шкляр (роман „Ключ”), А.Кокотюха, П.Загребельний (повість „Зона особливої охорони”), фантастика (С.Дяченко і М.Дяченко, Н.Конотопець, Н.Околітенко), іронічна деконструкція історії (повісті „Конотоп”, „Дефіляда в Москві” В.Кожелянка) та ін.

Сучасна ситуація в галузі літературознавства відзначається зацікавленням феноменом актуалізації „жіночого” дискурсу в літературі пострадянського простору, представленим творчістю Г.Гордасевич, Л.Демської, О.Забужко, С.Йовенко, С.Майданської, М.Матіос, Г.Пагутяк, М.Ломонос, М.Кривенко та ін. Кількість авторів жіночої прози значно зросла порівняно із літературною ситуацією 80-х років, що свідчить про зміни культурних орієнтирів суспільства. У сучасній українській прозі спостерігаємо формування нової світоглядної парадигми, у якій органічно переплетені різноманітні інтерпретації істин буття, позначені єдністю ідейно-тематичних тенденцій.

Отже, сучасна українська проза відзначається формуванням нової світоглядної парадигми, у якій органічно переплетені різноманітні інтерпретації істин буття, позначені єдністю ідейно-тематичних тенденцій. Поряд із позитивними рисами прозової творчості сучасності дослідники часто звертають увагу на явні негативні тенденції літпроцесу. Так, С.Павличко мотивувала „ейфорію розправи над словесними табу” свободою (скасуванням цензури, загальною лібералізацією суспільства), яка „виявилася своєрідним шоком, від якого література досі не відійшла”. У художніх текстах у великій кількості з’являється мат, суржик, сленг. Дослідники і критики таких текстів часто сумніваються у процесі літературознавчої ідентифікації подібних елементів стилю, покладаючись на специфіку естетичної парадигми постмодерну і пропонуючи розглядати їх у контексті новітніх психоаналітичних і наратологічних методик (наприклад, коментарі до роману Є.Галяса „Письма братана” (2006)). Натомість С.Павличко категорично стверджувала, що „для багатьох свобода досі вичерпується напівпорнографічними віршами або оповіданнями”. Сексуальне насильство досить часто стає предметом зображення в літературі 90-х років ХХ ст., що є відображенням загальнокультурної ситуації в суспільстві, тому більшість дослідників називають такі тенденції „хворобою переходу”.

КОРОТКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

Байка – поетичний або прозовий дидактичний твір алегоричного характеру, що втілюється в образах людей, тварин, рослин, предметів і явищ навколишнього світу.

Балада (фр. ballade, від. лат. ballare – танцювати) – жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового гатунку з драматичним сюжетом.

Бурлеск (італ. burla – жарт) – різновид комічної поезії та драматургії, для якого характерна свідома невідповідність між змістом і формою, вживання низького стилю у значенні високого, профанація сакрального, гротеск, травестія.

Водевіль (фр. vaudeville) – легка комедійна, переважно одноактна п'єса з анекдотичним сюжетом, виповнена динамічними діалогами, піснями, танцями.

Гротеск (фр. grotesque – химерний, незвичайний, від італ. grotta – грот, печера) – вид художньої образності, для якого характерними є: фантастична основа, тяжіння до особливих, незвичних, ексцентричних, спотворених форм; поєднання в одному предметі або явищі несумісних, різко контрастних якостей (комічного з трагічним, реального з фантастичним, піднесено-поетичного з грубо натуралістичним), що веде до абсурду, робить неможливою інтерпретацію гротескного образу; заперечення усталених художніх і літературних норм (звідси зв'язок гротеску з пародією, травестією, бурлеском); стильова неоднорідність (поєднання мови поетичної з вульгарною, високого стилю з низьким і т.п.). Гротеск відкрито й свідомо створює особливий – неприродний, химерний, дивний світ (на відміну від фантастичного світу як умовно-реального).

Гумор (лат. humor – волога, рідина) – різновид комічного, відображення смішного в життєвих явищах і людських характерах. Гумор не заперечує об'єкта висміювання і цим відрізняється від сатири, для якої характерне цілковите заперечення й різке осміяння зображуваного.

Драма (грец. drama – дія) – один із літературних родів, який змальовує світ у формі дії. Здебільшого призначений для сценічного втілення.

Драма як жанр – п'єса соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається в постійній напрузі. Герої – переважно звичайні, рядові люди. Автор прагне розкрити їх психологію, дослідити еволюцію характерів, мотивацію вчинків і дій.

Драматична поема – невеликий за обсягом віршований твір, в якому поєднуються жанрові форми драми та ліро-епічної поеми. В основу такого твору закладається внутрішній динамічний сюжет – власне, конфлікт світоглядних та моральних принципів при відсутності панорамного тла зовнішніх подій, перевазі ліричних чинників над епічними та драматичними.

Епос (грец. epos – слово, оповідання) – один із літературних родів, оповідання про події, що буцімто відбувалися у минулому (здійснювалися насправді і згадуються оповідачем).

Жанр (фр. genre – вид, рід) – вид змістовної форми, яка зумовлює цілісність літературного твору, що визначається єдністю теми, композиції та мовленнєвого стилю.

Інтимна лірика (лат. intimus – найглибший, потаємний) – умовна назва ліричного твору, в якому панівний мотив – любовна пристрасть автора.

Іронія (грец. ειρωνεία – лукавство, удавання) – художній троп, який виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення. Це насмішка, замаскована зовнішньою благопристойною формою.

Кіноповість (грец. κίενο – рухаю) – сценарій твору кіномистецтва, зумисним чином перероблений для читання (при переробці вилучаються специфічні кінематографічні терміни, розширюються діалогічні сцени, вводяться ліричні відступи, граматичний теперішній час змінюється минулим тощо). Окрім того, так називають повість, що створена із свідомою орієнтацією на певні кінематографічні прийоми оповіді (подрібнення дії на короткі епізоди, лаконічність діалогу та авторських пояснень, монтажний характер епізодів тощо).

Козацькі літописи – історико-літературні твори, що виникли в козацькому середовищі і відображали його ідеологію, бачення історичних подій. Назва усталася ще у XVII ст., коли під терміном „козацький” розуміли „український”. Термін „літописи” тут вживається умовно, оскільки ці твори поєднують у собі риси різних жанрів, розраховані на широке коло читачів, і несуть у собі потужний публіцистичний заряд.

Комедія (грец. komos – весела процесія і ode – пісня) – драматичний твір, у якому засобами гумору та сатири розвінчуються негативні суспільні та побутові явища, розкривається смішне в навколишній дійсності чи людині.

Композиція (лат. composition – побудова, складання, поєднання, створення) – побудова твору, доцільне поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичну цілісність, зумовлену логікою зображеного, представленого читачеві світу, світоглядною позицією, естетичним ідеалом, задумом письменника, каноном, нормами обраного жанру. Композиція виражає взаємини, взаємозв'язок, взаємодію персонажів, сцен, епізодів зображених подій, розділів твору; способів зображення і компонування художнього світу (розповідь, оповідь, опис, портрет, пейзаж, інтер'єр, монолог, діалог, полілог, репліка, ремарка) і кутів зору суб'єктів художнього твору (автора, розповідача, оповідача, персонажів).

Курйозний вірш (лат. curiosus – повтор, поворот) – вишуканий за формою поетичний твір, якому властивий синтез зорових та слухових елементів, узгоджених зі змістом (фігурний вірш, паліндром, рак, луна, піфагорійський вірш тощо). В українській літературі поширилися в добу бароко.

Лірика (грец. lyricos – твір, виконаний під акомпанемент ліри) – один із літературних родів, в якому у формі естетизованих переживань осмислюється сутність людського буття, витворюється нова духовна дійсність, розбудована за законами краси.

Літопис – різножанровий синкретичний історико-мемуарний літературний твір, в якому розповідь велася за роками. Названий жанр за фразою „В літо...” („В рік...”), що зустрічається в „Повісті минулих літ”.

Мемуари (лат. *memoria* – пам'ять) – жанр, близький до історичної прози, наукової біографії, документально-історичних нарисів; нотатки про події минулого, свідком чи учасником яких був автор.

Містерія (грец. *mysterion* – таємниця, таїнство) – середньовічна європейська драма на біблійний сюжет, що виникла на основі літургійного дійства. Інцензувала народження, смерть і воскресіння Христа, навколо яких komponувалися безліч євангельських епізодів. Містеріальний сюжет міг замінюватися в окремих випадках світським, зокрема історичним.

Мотив (фр. *motif*, від лат. *moveo* – рухаю) – тема ліричного твору або неподільна смислова одиниця, з якої складається фабула (сюжет): мотив відданості вітчизні, жертвності, зради тощо.

Новела (італ. *novella*, від лат. *novellus* – новітній) – невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вимальованою дією.

Оповідання – невеликий прозовий твір, сюжет якого заснований на певному (рідко кількох) епізоді з життя одного (іноді кількох) персонажа. Невеликі розміри оповідання вимагають нерозгалуженого, як правило, однолінійного, чіткого за побудовою сюжету. Характери показані здебільшого у сформованому вигляді. Описів мало, вони стислі, лаконічні. Важливу роль відіграє художня деталь (деталь побуту, психологічна деталь та ін.). Оповідання дуже близьке до новели. Іноді новелу вважають різновидом оповідання. Відрізняється оповідання від новели більш виразною композицією, наявністю описів, роздумів, відступів. Конфлікт в оповіданні, якщо є, то не такий гострий, як у новелі. Розповідь в оповіданні часто ведеться від особи оповідача.

Памфлет (англ. *pamphlet* від грец. *pan* – усе, *phlego* – палю) – невеликий за обсягом літературний твір публіцистичного жанру на злободенну тему. Йому властива тенденційність, афористичність, ораторські інтонації, експресивність, іронія. Призначений для впливу на громадську думку.

Повість – епічний прозовий твір (рідше віршований), який характеризується однолінійним сюжетом, а за широтою охоплення життєвих явищ і глибиною їх розкриття посідає проміжне місце між романом та оповіданням.

Повчання – різновид ораторсько-повчальної прози киеворуської доби, написаний у формі звернення старшої людини до дітей та нащадків і містить настанови їм.

Поєма (грец. *poēma* – твір) – ліричний, епічний, ліро-епічний твір, переважно віршований, у якому зображені значні події і яскраві характери. Назва „поєма” загальна, у літературознавстві частіше мовиться про конкретний жанровий різновид поеми: ліро-епічну, ліричну, епічну, сатиричну, героїчну, дидактичну, бурлескную, драматичную і т.п.

Поетика (грец. *poietike* – майстерність творення) – наука про систему зображально-виражальних засобів у письменстві та будову літературних творів. Сучасна інтерпретація поетики полягає у відокремленні її від теорії літератури,

сприйнятті як частини літературознавства, що вивчає конкретні елементи твору (композиція, поетичне мовлення, версифікація). Але порівняно з теорією літератури поетика зосереджена на вивченні, крім конкретних елементів твору, ще й системи художніх принципів літературних тенденцій, творчості певного поета. Традиційно поетика 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.

Послання – епістолярно-публіцистичний твір, написаний у формі звернення до певної особи чи багатьох осіб.

Роман (фр. Roman – романський) – епічний жанровий різновид, місткий за обсягом, складний за будовою прозовий (рідше віршований) епічний твір, у якому широко охоплені життєві події, глибоко розкривається історія формування характерів багатьох персонажів.

Сарказм (грец. sarkasmos – терзання) – їдка викривальна, особливо дошкульна насмішка, сповнена крайньої ненависті і гнівного презирства. Сарказм не має подвійного, часто прихованого семантичного дна, як іронія, близько до якої він стоїть, а виражається завжди прямо. Сарказму притаманне поєднання гніву, ненависті з гіркою посмішкою. Об'єктом сарказму виступають, як правило, речі небезпечні, різко негативні й аморальні.

Сатира (грец. satira, від satura – суміш, усяка всячина) – особливий спосіб відображення дійсності, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного. У вузькому розумінні твір викривального характеру. Сатира спрямована проти соціально-шкідливих явищ, які гальмують розвиток суспільства, на відміну від гумору вона має гострий непримиренний характер. У сатиричних творах широко використовується художня гіперболізація, яка є основою сатиричної типізації, шарж, гротеск.

Сюжет (фр. sujet – тема, предмет) – подія чи система подій, покладена в основу епічних, драматичних творів. Ліричні твори розгорнутого сюжету не мають.

Травестія (італ. travestire – перевдягатися) – різновид бурлескної поезії, сформований переробками творів, серйозних, героїчних за змістом та відповідних за формою, у твори комічного характеру, в яких використовуються прозаїзми, жаргонізми, вульгаризми, притаманні низькому стилю.

Трагедія (грец. tragoedia, буквально: козлина пісня) – драматичний твір, який ґрунтується на гострому, непримиренному конфлікті особистості, що прагне максимально втілити свої творчі потенції, з об'єктивною неможливістю їх реалізації. Конфлікт трагедії має глибокий філософський зміст, є надзвичайно актуальним у політичному, соціальному, духовному планах. Трагедія майже завжди закінчується загибеллю головного героя.

Шкільна драма – твори драматичної літератури XVII–XVIII ст., написані в навчальних закладах викладачами та учнями з метою навчання і виховання.

Щоденник – літературно-побутовий жанр, що фіксує побачену, почуту, внутрішньо пережиту подію, яка щойно сталася. Щоденник пишеться для себе і не розрахований на публічне сприйняття.

ЗМІСТ

Методичні рекомендації і вимоги до відповідей на державному екзамені.....	3
Перелік художніх текстів для обов'язкового прочитання.....	4
Питання, винесені на екзамен.....	8
Список рекомендованої літератури.....	11
Критерії оцінювання.....	21
Зразки відповідей на деякі екзаменаційні питання.....	23
Короткий термінологічний словник.....	115

Навчально-методичне видання
(українською мовою)

Горбач Н.В., Костецька Л.О., Кравченко В.О., Кушнерюк Ю.Р.,
Ніколаєнко В.М., Проценко О.А., Січкач О.М., Хом'як Т.В.

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА
НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК
до державного екзамену

Рецензент: д.філол.н., проф. Шевченко В.Ф.
Відповідальний за випуск: к.філол.н., доцент Хом'як Т.В.