

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

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

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ТА МЕТОДИКА ЇЇ ВИКЛАДАННЯ
навчально-методичний посібник
до атестаційного екзамену
для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра
спеціальності «Середня освіта» освітньої програми
«Середня освіта (Українська мова і література)»

Затверджено
вченою радою ЗНУ
Протокол № 11
від 23 червня 2021 року

Запоріжжя 2021

УДК: 821.161.2 (075.8)

У 454

Горбач Н. В., Костецька Л. О., Кравченко В. О., Курилова Ю. Р., Ніколаєнко В. М., Проценко О. А., Слижук О. А., Хом'як Т. В. Українська література та методика її викладання: навчально-методичний посібник до атестаційного екзамену для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Середня освіта» освітньої програми «Середня освіта (Українська мова і література)». Запоріжжя : ЗНУ, 2021. 144 с.

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

Посібник призначений для студентів спеціальності «Середня освіта» освітньої програми «Середня освіта (Українська мова і література)» усіх форм здобуття освіти.

Рецензент *В. Л. Погребна*, д. філол. наук, професор кафедри журналістики (Національний університет «Запорізька політехніка»)

Відповідальний за випуск *Н. В. Горбач*, к. філол. наук, доцент кафедри української літератури (Запорізький національний університет)

ЗМІСТ

Передмова.....	4
Критерії оцінювання.....	6
Перелік художніх текстів для обов’язкового прочитання з української літератури....	8
Питання з української літератури, винесені на екзамен.....	11
Список рекомендованої літератури.....	12
Зразки відповідей на екзаменаційні питання з української літератури.....	20
Питання з методики викладання літератури, винесені на екзамен.....	113
Список рекомендованої літератури.....	114
Зразки відповідей на екзаменаційні питання з методики викладання літератури.....	116
Короткий термінологічний словник.....	137

ПЕРЕДМОВА

Навчально-методичний посібник призначений для підготовки до атестаційного екзамену з української літератури та методики її викладання студентами спеціальності «Середня освіта» освітньої програми «Середня освіта (Українська мова і література)» усіх форм здобуття освіти.

При укладанні посібника автори керувалися пунктом 3.7. «Атестація здобувачів вищої освіти» чинного «Положення про організацію освітнього процесу у Запорізькому національному університеті».

Атестація здобувачів вищої освіти здійснюється відповідно до вимог стандарту вищої освіти та освітньо-професійної програми. Вона відбувається у формі складання атестаційного екзамену.

Екзамен проводиться в усній формі і передбачає розгорнуті відповіді на екзаменаційні питання. Зміст екзаменаційних питань визначається професійними завданнями підготовки сучасного вчителя української літератури.

Мета атестаційного екзамену: перевірити знання біографічних відомостей письменників, творчість яких вивчається, загальної характеристики доробку, зміст художніх творів з української літератури (IX–XVIII, XIX, XX століть), поезій напам'ять, теоретичних основ методики викладання літератури у закладах середньої освіти, володіння професійними вміннями аналізувати художні твори, проектувати навчальну діяльність у галузі літературної освіти, здатність розуміти значення української літератури як форми національної культури, цінувати різноманіття та мультикультурність світу й керуватися у своїй діяльності сучасними принципами толерантності, діалогу й співробітництва, застосовувати сучасні методики й технології викладання літератури.

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), методика викладання літератури.

Вимоги до відповіді студента. У відповіді випускник повинен оперувати дефініціями жанру, аналізувати художні твори під заданим кутом зору, зокрема: визначати проблематику, конфлікт, складові елементи сюжету, здійснювати пообразний аналіз, визначати засоби характеротворення образів епічного чи драматичного твору, ідейно-тематичну основу поетичних творів, особливості їх архітектоніки, зображально-виражальні засоби, здійснювати порівняльний аналіз кількох творів, розуміти специфіку сучасного уроку української літератури, застосування методів навчання літератури залежно від теми, яка вивчається, вікових та психологічних особливостей учнів, родової й жанрової специфіки художніх творів, рекомендованих шкільною програмою.

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

Студент повинен також знати імена дослідників української літератури, методики викладання літератури, основні літературознавчі й методичні розвідки, присвячені творчості письменників певного періоду, вивченню окремих тем в шкільному курсі української літератури

Випускник має орієнтуватися в поняттях *літературний процес, традиції та новаторство, творчий метод, напрям, течія, метод навчання літератури, види навчальної діяльності, типології уроків літератури, структура уроку літератури, шляхи шкільного аналізу художнього твору*; визначати особливості використання тропів і синтаксичних фігур у художніх творах різних родів, добирати доцільні технології шкільного аналізу художнього твору.

У відповіді на атестаційному екзамені необхідно продемонструвати вміння аналізувати художні твори відповідно до вимог найновіших теоретико-практичних надбань сучасного літературознавства, моделювати сучасні уроки української літератури. Студент має продемонструвати власну думку про наукову, художню, історичну й естетичну цінність твору, не боячись полемізувати з думкою дослідників, окреслити власне бачення вивчення літературного твору в школі.

КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ

Результати складання атестаційного екзамену оцінюються за 100-бальною шкалою, шкалою ЄКТС і національною шкалою оцінювання («відмінно», «добре», «задовільно», «незадовільно»).

Оцінку «відмінно» (90–100 балів) за теоретичне питання отримує студент, який виявив уміння логічно й послідовно викладати свої думки, виділяти ключові моменти питання, критично оцінювати різні підходи до пояснення тих чи тих понять; за практичне завдання – якщо студент грамотно застосовує теоретичні знання під час його виконання та без помилок виконує.

Оцінку «добре» (85–89 балів) за теоретичне питання отримує студент, який виявив уміння аналізувати проблему, виділяти ключові моменти, критично оцінювати різні підходи до пояснення тих чи тих понять, але припускає окремі незначні неточності під час викладення своїх думок; за практичне завдання – якщо студент грамотно застосовує теоретичні знання під час його виконання, але припускається незначних помилок.

Оцінку «добре» (75–84 бали) за теоретичне питання отримує студент, який виявив уміння аналізувати матеріал, викладає свої думки послідовно, чітко виділяє ключові моменти, проте не вміє критично оцінювати різні підходи до пояснення тих чи тих понять, припускається неточностей під час викладення своїх думок; за практичне завдання – якщо студент застосовує теоретичні знання у процесі виконання практичних завдань непослідовно, припускається помилок.

Оцінку «задовільно» (70–74 бали) за теоретичне питання отримує студент, який виявив уміння аналізувати матеріал, викладає свої думки не зовсім послідовно, не може чітко виділяти ключові моменти та критично оцінювати різні підходи до пояснення тих чи тих понять, припускається значних неточностей під час викладення своїх думок; за практичне завдання – якщо студент застосовує теоретичні знання у процесі виконання практичних завдань непослідовно, зі значною кількістю помилок.

Оцінку «задовільно» (60–69 бали) за теоретичне питання отримує студент, який виявив уміння аналізувати матеріал, але викладає свої думки непослідовно, не може чітко виділяти ключові моменти, критично оцінювати різні підходи до пояснення тих чи тих понять, припускається значних неточностей під час викладення своїх думок; за практичне завдання – якщо студент застосовує теоретичні знання у процесі його виконання невправно, з великою кількістю помилок.

Оцінку «незадовільно» (35–59 балів) за теоретичне питання отримує студент, який не вміє аналізувати опрацьований матеріал, свої думки викладає непослідовно, не може виділити ключові моменти, виявляє невправність у користуванні спеціальною термінологією; за практичне завдання – якщо студент не вміє застосовувати теоретичні знання у процесі його виконання.

Оцінка атестаційного екзамену з української мови, української літератури, педагогіки, методики викладання української мови та методики викладання української літератури виставляється за такими критеріями:

За шкалою ECTS	За шкалою університету	За національною шкалою
		Екзамен
A	90 – 100 (відмінно)	5 (відмінно)
B	85 – 89 (дуже добре)	4 (добре)
C	75 – 84 (добре)	
D	70 – 74 (задовільно)	3 (задовільно)
E	60 – 69 (достатньо)	
FX	35 – 59 (незадовільно – з можливістю повторного складання)	2 (незадовільно)

ПЕРЕЛІК ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ ДЛЯ ОБОВ'ЯЗКОВОГО ПРОЧИТАННЯ З УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

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**. «Поучення».
3. «Слово о полку Ігоревім».
4. «Києво-Печерський патерик».
5. **Прокопович Ф.** «Владимир», «Милость Божія».
6. Бурлескна поезія, сатирично-гумористичні вірші та віршові оповідання.
7. **Сковорода Г.** «Сад божественных песней», «Басни Харьковскія», «Алфавит или Букварь мира», «Благодарный Еродій», «Убогий Жайворонок».

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

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. **Гребінка Є.** «Ведмежий суд», «Будяк да коноплиночка».
4. **Квітка-Основ'яненко Г.** «Сердешна Оксана», «Щира любов», «Маруся», «Козир-дівка».
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 й Рак».
6. **Шевченко Т.** «Гайдамаки», «Причинна», «Тополя», «Утоплена», «Г. З.», «Тризна», «Мені тринадцятий минало», «Я», «Ликері», «Катерина», «Кавказ», «І мертвим, і живим...», «Холодний яр», «Заповіт», «Великий льох», «Неофіти», «Марія», «Сонце заходить, гори чорніють», «Сон», «Титарівна», «Марьяна-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.** «Кремуцій Корд», «Сава Чалий», «Переяславська ніч».

Історія української літератури II половини XIX століття (70–90-ті р.)

1. **Нечуй-Левицький І.** Оповідання про бабу Параску і бабу Палажку, «Кайдашева сім'я», «Микола Джеря», «Бурлачка», «Хмари».

2. **Панас Мирний.** «Повія», «Хіба режуть воли, як ясла повні?», «Лихо давнє й сьогочасне», «Лихі люди», «П'яниця», «Лихий попутав».
3. **Карпенко-Карий І.** «Наймичка», «Безталанна», «Сто тисяч», «Хазяїн», «Мартин Боруля».
4. **Франко І.** Зб. «З вершин і низин», зб. «Зів'яле листя», зб. «Мій Ізмарagd», «Ліси і пасовиська», «Навернений грішник», «Моя стріча з Олексою», «Добрий заробок», «Свинська конституція», «Малий Мирон», «Олівець», «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», «Осінь 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. **Винниченко В.** «Біля машини», «На пристані», «Уміркований та щирий», «Раб краси», «Малорос-європеєць», «Голод», «Зіна», «Студент», «Кумедія з Костем», «Талісман», «Сонячна машина».

Історія української літератури першої половини ХХ століття

1. **Тичина П.** Зб. «Сонячні кларнети».
2. **Підмогильний В.** «Місто», «Невеличка драма».
3. **Рильський М.** Зб. «На білих островах», «Синя далечінь».
4. **Зеров М.** Зб. «Камена», **Драй-Хмара М.** Зб. «Проростень», **Клен Ю.** Зб. «Каравели», поеми «Прокляті роки», «Попіл імперій», **Филипович П.** Зб. «Земля і вітер».
5. **Хвильовий М.** «Я (Романтика)», «Мати», «Кіт у чоботях», «Редактор Карк», «Вальдшнепи», «Санаторійна зона», «Повість про Івана Івановича».
6. **Куліш М.** «97», «Мина Мазайло», «Патетична соната», «Маклена Граса», «Народний Малахій».
7. **Остап Вишня.** Українознавчі усмішки, «Мисливські усмішки».
8. **Яновський Ю.** «Вершники», «Чотири шаблі».
9. **Маланюк Є.** Зб. «Стилєт і стилос», «Вибрані поезії», «Серпень».

Історія української літератури другої половини ХХ століття

1. **Довженко О.** «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Зачарована Десна».
2. **Багрянний І.** «Тигролови», «Сад Гетсиманський».
3. **Гончар О.** «Тронка», «Собор», «Твоя зоря», «Людина і зброя», «Циклон». «Модри Камень», «Весна за Моравою», «Ілонка», «Гори співають».
4. **Малишко А.** Зб. «Серце матері», «Дорога під яворами», «Полудень віку».
5. **Павличко Д.** Зб. «Таємниця твого обличчя», «Сонети подільської осені».
6. **Ліна Костенко.** «Маруся Чурай», «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.
7. **Симоненко В.** Зб. «Земне тяжіння», «Тиша і грім», «Лебеді материнства».
8. **Драч І.** «Соняшник», «Храм сонця», «Дума про Вчителя», «Смерть Шевченка», «Чорнобильська мадонна».
9. **Стус В.** Зб. «Палімпсести».
10. **Тютюнник Гр.** «Облога», «Климко», «Вогник далеко в степу», «Зав'язь», «Три зозулі з поклоном», «Оддавали Катрю».

ПИТАННЯ З УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ, ВИНЕСЕНІ НА ЕКЗАМЕН

1. «Слово о полку Ігоревім»: історія відкриття, проблеми дослідження, художньо-образна система твору
2. Філософські мотиви поезії Г. Сковороди.
3. І. Котляревський – зачинатель української літератури. Аналіз «Наталки Полтавки» або «Енеїди».
4. Послання Т. Шевченка «І мертвим, і живим...». Специфіка жанру, проблематика, поетика.
5. Поема Т. Шевченка «Гайдамаки». Романтичні та реалістичні риси твору.
6. «Чорна рада» П. Куліша. Проблематика. Система образів.
7. І. Нечуй-Левицький як гуморист. Засоби гумористичного та комічного в його оповіданнях і повісті «Кайдашева сім'я».
8. Поетика соціально-психологічного роману Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?».
9. І. Карпенко-Карий – драматург. Сучасне прочитання його творів. Аналіз комедії «Мартин Боруля».
10. Мотиви лірики та своєрідність поезії І. Франка (на матеріалі збірок «З вершин і низин», «Зів'яле листя», «Мій Ізмарагд»).
11. «Захар Беркут» І. Франка. Жанр. Проблематика. Міфологізм твору.
12. Проблематика творчості М. Коцюбинського. Аналіз новели «Інтермеццо» або повісті «Тіні забутих предків».
13. Новаторство Лесі Українки-драматурга. Аналіз «Лісової пісні».
14. О. Кобилянська – повістяр. Аналіз повісті «Земля».
15. В. Стефаник – майстер психологічної новели. Аналіз новели «Камінний хрест».
16. Загальна характеристика лірики О. Олеся і М. Вороного.
17. Рання творчість П. Тичини. Поетика збірки «Сонячні кларнети».
18. Мала проза М. Хвильового. Аналіз новели «Я (Романтика)».
19. М. Куліш – драматург-новатор. Аналіз драми «Мина Мазайло».
20. «Мисливські усмішки» Остапа Вишні.
21. Психологізм прози В. Підмогильного. Аналіз роману «Місто».
22. Проблема роману «Майстер корабля» Ю. Яновського.
23. О. Довженко – новатор у створенні жанру кіноповісті. Аналіз повісті «Україна в огні» або «Зачарована Десна».
24. І. Багряний – прозаїк. Аналіз роману «Тигролови».
25. О. Гончар – майстер психологічної новели. Аналіз новели «Модри Камень».
26. Мотиви лірики В. Стуса.
27. Жанрове розмаїття творчості І. Драча. Аналіз «Балади про соняшник».
28. Поетика роману у віршах Л. Костенко «Маруся Чурай».
29. Особливості поетичного стилю В. Симоненка. Патріотична й інтимна лірика. Аналіз поезії «Лебеді материнства».
30. Жанрово-стильові особливості прози Григора Тютюнника. Аналіз новели «Три зозулі з поклоном».

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Давня українська література

1. Білоус П. Історія української літератури XI–XVIII ст. Київ : ВЦ «Академія», 2012. 376 с.
2. Білоус П. Давня українська література в школі : навчальні матеріали. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2007. 208 с.
3. Возняк М. Історія української літератури : у 2 кн. Кн.1. Львів : Світ, 1992. 694 с.; Кн. 2. Львів : Світ, 1994. 560 с.
4. Грушевський М. Історія української літератури : у 6 т., 9 кн. Київ : Либідь, 1993–1996.
5. Давня українська література : словник-довідник / за ред П. Білоуса. Київ : Академія, 2015. 208 с.
6. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ : Femina, 1995. 608 с.
7. Пелешенко Ю. Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII–XV ст.). Київ : Стилос, 2012. 608 с.
8. Полєк В. Історія української літератури X–XVII ст. Київ : Вища школа, 1994. 144 с.
9. Рарицький О. Історія української літератури XI–XVIII ст. (Середньовіччя. Ренесанс. Бароко) : навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друкарня “Рута”», 2020. 172 с.
10. Сліпушко О. Софія Київська. Українська література Середньовіччя: доба Київської Русі (X–XIII століття). Київ : Аконіт, 2002. 400 с.
11. Соболь В. 12 подорожей в країну давнього письменства. Донецьк : Східний видавничий дім, 2003. 156 с.
12. Соболь В. З глибини віків: вивчення давньої української літератури в школі : посібник для вчителя. Кам'янець-Подільський : Абетка, 2002. 216 с.
13. Степанишин Б. Давня українська література в школі. Київ : Либідь, 2000. 504 с.
14. Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. Київ : Фоліант, Стилос, 2010. 368 с.
15. Ушкалов Л. З історії української літератури XVII–XVIII століть. Харків : Акта, 1999. 215 с.
16. Ушкалов Л. Ловитва невловного птаха. Життя Григорія Сковороди. Київ : Дух і Літера, 2017. 368 с.
17. Ушкалов Л. Українське барокове богومислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду. Харків : Акта, 2001. 221 с.
18. Чижевський Д. Історія української літератури. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 568 с.
19. Чижевський Д. Українське літературне бароко. Вибрані праці з давньої літератури. Київ : Обереги, 2003. 576 с.
20. Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть : у 2 кн. Київ : Либідь, 2005. Кн. 1. 400 с.; Кн. 2. 728 с.
21. Шевчук В. Пізнаний і непізнаний Сфінкс: Григорій Сковорода сучасними очима : розмисли. Київ : Пульсари, 2008. 528 с.
22. Brogi Bercoff D. Historiografia Renesansu i Baroku w krajach słowiańskich. Izabelin : Świat Literacki, 1998. 310 s.

23. Hryhorij Savyc Skovoroda : an Anthology of Critical Articles / ed. By T. E. Bird, H. R. Marshall. Edmonton : Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1994. 344 p.
24. Lewin P. Ukrainian Drama and Theater in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Edmonton : Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 2008. XXXIV; 218 p.
25. Makaryk I. R. About the Harrowing of Hell: A Seventeenth-century Ukrainian Play in Its European Context. Edmonton : Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1989. 231 p.

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

1. Астаф'єв О. Тарас Шевченко і Генрик Сенкевич: взаємопритягання романтиків. *Слово і час*. 2014. № 7. С. 3–11.
2. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. Київ : Радянський письменник, 1991. 217 с.
3. Гундорова Т. «Малоросійський маскарад» : Колоніальний дискурс в «Енеїді» Котляревського і навколо неї. *Українська мова та література*. 2004. Ч. 25–28 (377–380). С. 9–16.
4. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ : Феміна, 1995. 688 с.
5. Задорожна Л. Євген Гребінка: літературна постать. Київ : Твім інтер, 2000. 160 с.
6. Зарубіжне шевченкознавство. Київ : Хроніка-2000. 2011. 352 с.
7. Історія української літератури (перші десятиріччя XIX століття) : підручник / П. Хропко, О. Гнідан та ін. Київ : Либідь, 1992. 512 с.
8. Історія української літератури та літературно-критичної думки : підручник / О. Галич. Київ : Центр навчальної літератури, 2006. С. 273–388.
9. Історія української літератури XIX століття : у 2 кн. Кн. 2 : підручник / М. Жулинський. Київ : Либідь, 2006. 712 с.
10. Історія української літератури XIX століття : у 3 кн. Кн. 1 : Перші десятиріччя XIX століття / М. Яценко. Київ : Либідь, 1995. 368 с.
11. Історія української літератури XIX століття : у 3 кн. Кн. 2 : 40–60-ті роки XIX століття / М. Яценко. Київ : Либідь, 1996. 384 с.
12. Клочек Г. Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація. Київ : Освіта, 1998. 237 с.
13. Кравченко В., Єременко О. Історія української літератури першої половини XIX століття : підручник. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. 348 с.
14. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Київ : Просвіта, 2008. С. 262–302.
15. Пахаренко В. Шевченко як геній. Черкаси : Брама-Україна, 2013. 840 с.
16. Смілянська В. Гайдамаки : жанрово-композиційний аспект. *Структура і смисл : спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка*. Київ : Вища школа, 2000. С. 148-172.
17. Смілянська В. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. Київ : Вища школа, 2000. 208 с.

18. Федорук О. Епіграфи в Кулішевому романі «Чорна рада». *Слово і час*. 2018. № 9. С. 56-64; *Слово і час*. 2018. № 10. С. 13-24; *Слово і час*. 2018. № 11. С. 67–74.
19. Федорук О. Редакції роману П. Куліша «Чорна рада»: сцена в пекарні. *Слово і час*. 2017. № 1. С. 55–62.
20. Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. Тернопіль : Феміна, 1994. 480 с.
21. Шевчук В. «Енеїда» І. Котляревського в системі літератури українського бароко: розмисел. Львів : Сполох, 1998. 61 с.
22. Щербак В. Козацька Україна в поезії Т. Шевченка. *Слово і час*. 2014. № 5. С. 11–18.
23. Яременко В. «І слово правди і любові» (Шевченкова правда і її християнськість). *Слово і час*. 2019. № 3. С. 42–52.
24. Grabowicz G. G. The Poet as Mythmaker. A Study of Symbolic Meaning in Taras Ševčenko. Cambridge : Harvard University Press, 1982. 186 p.
25. Grabowicz G. G. Toward a History of Ukrainian Literature. Cambridge : Harvard University Press, 1981. 112 p.

Історія української літератури ХІХ століття (70–90 р.)

1. Гнатюк М. Іван Франко і проблеми теорії літератури. Київ : ВЦ Академія, 2011. 240 с.
2. Дем'янівська Л. Іван Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич): Життя і творчість. Київ : Либідь, 1995. 123 с.
3. Дронь К. «Тайнопис» саду в художній прозі Івана Франка: гра реальності та фантазії. *Слово і час*. 2009. № 6. С. 59–67.
4. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. Київ : Факт, 2006. 156 с.
5. Іванишин М. Українська ідентичність у тлумаченні І. Франка. *Слово і час*. 2009. № 2. С. 46–52.
6. Історія української літератури ХІХ (70–90 роки) : у 2 кн. : підручник / О. Гнідан. Київ, 2003. Кн. 1. 575 с.; Кн. 2. 439 с.
7. Історія української літератури ХІХ століття : у 3 кн. Кн. 3: 60–90-ті роки ХІХ століття / М. Яценко. Київ : Либідь, 1997. 432 с.
8. Калантаєвська Г. Українська література ХІХ століття : навчальний посібник. Суми : Сумський державний університет, 2016. 237 с.
9. Клим'юк Ю. Особливості формування жанрової системи лірики Івана Франка. *Слово і Час*. 2004. № 8. С. 30–39.
10. Легкий М. «Захар Беркут» Івана Франка: повість про минуле для майбутніх поколінь. *Педагогічна думка*. 2016. №. 2. С. 3–8.
11. Легкий М. Проза Івана Франка як психобуттєвий та соціокультурний феномен. Загальні зауваги. *Слово і Час*. 2019. №2. С. 12–25.
12. 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.
13. Новиков А. М. Кропивницький і українське театральне мистецтво. *Дивослово*. 2004. № 2. С. 14–18.

14. Новиков А. Творчість Михайла Старицького в контексті літературно-мистецького процесу доби. *Українська мова і література в школі*. 2008. № 4. С. 49–54.
15. Панченко В. Любов і боротьба адвоката Рафаловича. Шкільна версія аналізу повісті Івана Франка «Перехресні стежки». *Франко І. Перехресні стежки*. Кіровоград, 2000. С. 72–98.
16. Погрібний А. Борис Грінченко. Нарис життя і творчості. Київ : Дніпро, 1988. 268 с.
17. Поліщук В. Повісті Михайла Старицького : монографічне дослідження. Черкаси, 2003. 156 с.
18. Поліщук К. Драматургічне мистецтво Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) у метапоетичному дискурсі. *Слово і час*. 2015. № 9. С. 102–106.
19. Свербилова Т. Уроки «Хазяїна» наприкінці ХХ століття. *Слово і час*. 1998. № 3. С. 61–64.
20. Ткачук М. Суб'єктно-об'єктна структура української лірики ХІХ–ХХ століть. Тернопіль : Медобори, 2014. 184 с.
21. Хом'як Т. Марко Кропивницький (текст лекцій). Запоріжжя : ЗНУ, 1992. 35 с.
22. Хом'як Т. Історія української літератури 70–90-х років ХІХ століття : навчально-методичний посібник. Запоріжжя : ЗНУ, 2008. 171 с.
23. Штонь Г. Лірична складова поезії Івана Франка. Теоретико-літературний та духовний виміри. *Слово і час*. 2009. № 6. С. 54–58.
24. Baldick Ch. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford : Oxford University Press, 1991. 243 p.
25. Childs P., Fowler R. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. New York : Routledge, 2006. 280 p.

Історія української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації : монографія. Київ : Либідь, 2001. 264 с.
2. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. Київ, 1994. 160 с.
3. Бандура Т. Поетика психологізму в імпресіоністичній новелістиці Ольги Кобилянської. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2019. Вип. 28. С. 63–70.
4. Вірченко Т. Морально-етичні основи характеротворення у драматургії Лесі Українки : монографія. Київ : Акцент, 2007. 164 с.
5. Вождаєнко А. Аксіологічне вивчення поезії Миколи Вороного в старшій школі. *Теоретична і дидактична філологія*. Серія : Педагогіка. 2018. Вип. 28. С. 36–43.
6. Горболіс Л. Кінематографічний арсенал «Камінного хреста». *Слово і час*. 2014. № 6. С. 32–40.
7. Гундорова Т. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ : Критика, 2002. 271 с.
8. Демченко І. Особливості поетики Ольги Кобилянської : монографія. Київ : Твім інтер, 2001. 208 с.
9. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.

10. Зборовська Н. Моя Леся Українка. Есей. Тернопіль : Джура, 2002. 357 с.
11. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. : у 2 кн. : підручник / О. Гнідан. Київ : Либідь, 2005. Кн. 1. 624 с.
12. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. : у 2 кн. : підручник / О. Гнідан. Київ : Либідь, 2005. Кн. 2. 496 с.
13. Кармазіна М. Леся Українка. Київ : Видавничий дім «Альтернативи», 2003. 416 с.
14. Курочкіна І. В. Розмаїття громадянських мотивів у ліриці О. Олесь. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. 2017. Вип. 26. С. 26–30.
15. Левченко Г. Зачарована казка життя Ольги Кобилянської. Київ : Книга, 2008. 224 с.
16. Масенко Л. У Вавилонському полоні: Теми національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки. Київ : Соняшник, 2002. 152 с.
17. Мовчан Р. Ранній український модернізм (1900–1910). *Бібліотечка «Дивослова»*. 2009. № 2. С. 4–17.
18. Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання. Київ : Акта, 2008. 353 с.
19. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок. Київ : Твім інтер, 2004. 288 с.
20. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 392 с.
21. Романов С. Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжні часів, світів, ідентичностей: монографія. Луцьк: Вежа-друк, 2017. 499 с.
22. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. Київ : Фенікс, 2006. 416 с.
23. Телехова О. П. Опозиція «волі – неволі» в драматургії Лесі Українки (у зв'язку з вивченням у школі). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія : Філологія. 2018. Вип. 78. С. 82–85.
24. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму. Луцьк : Твердиня, 2013. 380 с.
25. The Symbolist Movement in the Literature of European Languages / ed. Anna Balakian. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1984. 732 с.

Історія української літератури I половини XX століття

1. Бернадська Н. Українська література XX століття. Київ : Знання-Прес, 2006. 272 с.
2. Васьків М. Український роман 1920-х – поч. 1930-х р.: генерика й архітектоніка : монографія. Кам'янець-Подільський : Буйницький О. А., 2007. 208 с.
3. Гальченко С. Десятирічка Остапа Вишні (рукопис із шухляди часів незалежності). *Слово і час*. 2007. № 8. С. 57–69.
4. Голобородько Я. Естетична поліфонія Юрія Яновського. *Українська мова та література в середніх школах*. 2004. № 4. С. 129–142.
5. Гризун А. Сугестивна природа поезії М. Бажана. *Дивослово*. 2004. № 10. С. 47–50.
6. Гуменюк В. Ідеал ліричного героя в поезії Володимира Сосюри. *Дивослово*. 2006. № 7. С. 46–48.

7. Деркач Л. Трансформація подорожі міфологічного героя у структурі неративної моделі «Міста» В. Підмогильного. *Слово і час*. 2007. № 4. С. 12–18.
8. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.
9. Іванишин М. Екзистенція української людини в прозі Валер'яна Підмогильного (на матеріалі роману «Невеличка драма»). Дрогобич : Посвіт, 2013. 64 с.
10. Ігнатів Н. Автобіографічний роман В. Сосюри «Третя рота»: багатогранність відображення поетичного світовідчуження оповідача. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2013. № 22 (281). С. 108–115.
11. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. Кн. 1 : перша половина ХХ століття / Дончик В. Київ : Либідь, 1998. 463 с.
12. Ковалів Ю. Деміфізація світу як тексту у прозі Миколи Хвильового (Фрагменти). *Дивослово*. 2006. № 6. С. 43–48.
13. Лілік О. «Історія людської душі»: Вивчення роману В. Підмогильного «Місто» в руслі екзистенційної парадигми. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2007. № 3. С. 42–48.
14. Мор'єва О. Ідейно-художній аналіз поеми В. Сосюри «Мазепа». *Українська література в загальноосвітній школі*. 2009. № 1. С. 17–21.
15. Наєнко М. Микола Зеров і питання неокласицизму. *Слово і час*. 2008. № 7. С. 3–5.
16. Салига Т. «... І став сонет здобутком революції...» (сонетарій Євгена Маланюка і дещо навколо нього). *Слово і час*. 2014. № 5. С. 18–37.
17. Сиротенко В., Суровцева Р. Історія української літератури ХХ сторіччя та методика її викладання. Київ : Центр навчальної літератури, 2019. 392 с.
18. Ткачук М. Українська література ХХ століття. Київ : КНТ, 2018. 608 с.
19. Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття : у 4 кн. Київ : Рось, 1994–1995.
20. Фока М. Функціонування кольору в поетичній творчості Павла Тичини. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2009. № 6. С. 2–8.
21. Шаповал М. Топос пророка в сатиричній драматургії М. Куліша. *Українська мова та література*. 2007. № 43–44. С. 29–34.
22. Юрченко В. Бінаризм творчого мислення Миколи Хвильового (Лінія Анарх-Карно у повісті «Санаторійна зона»). *Дивослово*. 2006. № 1. С. 56–58.
23. Luckyj G. S. N. *Ukrainian Literature in the Twentieth Century*. Toronto : University of Toronto Press, 1992. 136 p.
24. Stefanowska L. *Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948. Część I*. Warszawa – Iwano-Frankiwnsk : Uniwersytet Warszawski, Katedra Ukrainistyki, 2013. 344 s.
25. Stefanowska L. *Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948. Część II*. Warszawa – Iwano-Frankiwnsk : Uniwersytet Warszawski, Katedra Ukrainistyki, 2014. 655 s.

Історія української літератури II половини ХХ століття

1. Василь Стус. Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення. *Альманах «Молода нація»*. Київ : Смолоскип, 2006. № 1. 400 с.
2. Галич О. Олесь Гончар у вимірах non fiction : монографія. Луганськ : Книжковий світ, 2011. 260 с.
3. Галич О. У вимірах non fiction. Щоденники українських письменників ХХ століття. Київ : Знання, 2008. 200 с.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 314 с.
5. Данильчук Д. Поетичний синтаксис В Симоненка і В. Стуса: споріднене й відмінне. *Українська мова та література*. 2004. № 40. С. 17–20.
6. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.
7. Ковалевський О. Ліна Костенко : нарис творчо-світоглядної біографії. Харків : Прапор, 2004. 192 с.
8. Марочко В. Зачарований Десною. Київ : ВД Києво-Могилянська академія, 2006. 234 с.
9. Ромащенко Л. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози: Основні напрями художнього руху : монографія. Черкаси, 2003. 388 с.
10. Саєнко В. «Україна в огні»: нове прочитання кіноповісті. *Українська мова та література*. 2004. № 2. С. 11–13.
11. Саєнко В. Українська література ХХ ст.: діапазон творчих голосів і мистецьких відкриттів. Київ : Піраміда, 2016. 870 с.
12. Степаненко М. Світ в оцінці Олесь Гончара: аксіосфера щоденникового дискурсу письменника. Полтава : ПП Шевченко Р. В., 2012. 283 с.
13. Стус Д. Василь Стус. Життя як творчість. Київ : Факт, 2005. 435 с.
14. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. Київ : ВД Києво-Могилянська академія, 2008. 534 с.
15. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво. Профілі на тлі поколінь. Київ : Смолоскип, 2019. 592 с.
16. Ткаченко А. Іван Драч. Нарис творчості. Київ : Дніпро, 1988. 270 с.
17. Хороб М. Грані художнього буття: нариси з української літератури ХХ століття (дослідження статті, критичні етюди). Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. 428 с.
18. Шугай О. Усе живе тепле: Нове про Григора Тютюнника. Київ : ВД Києво-Могилянська академія, 2006. 226 с.
19. Клочек Г. Ліна Костенко : тексти та їх інтерпретація. Київ : Український пріоритет, 2019. 648 с.
20. Історія української літератури ХХ–поч. ХХІ ст. : у 3 т. / за ред. В. Кузьменка. Київ : ВЦ «Академія», 2013. Т. 1. 592 с.
21. Історія української літератури ХХ–поч. ХХІ ст. : у 3 т. / за ред. В. Кузьменка. Київ : ВЦ «Академія», 2017. Т. 3. 592 с.
22. Історія української літератури ХХ–поч. ХХІ ст. : у 3 т. / за ред. В. Кузьменка. Київ : ВЦ «Академія», 2014. Т. 2. 536 с.

23. Chernetsky V. Mapping Postcommunist Cultures: Russia and Ukraine in the Context of Globalization. McGill-Queen's University Press, 2007. 384 p.
24. Encyclopedia of Contemporary Literary Theory : approaches, scholars, terms / ed. and compiler I. R. Makaryk. Toronto : University of Toronto Press, 1993. 656 p.
25. Luckyj George S. N. Ukrainian Literature in the Twentieth Century. Toronto : University of Toronto Press, 1992. 136 p.

Електронні ресурси

1. Безкоштовна електронна віртуальна бібліотека BBM. URL: www.velib.com.
2. Українська література. URL: www.ukrlit.vn.ua.
3. Українська проза. URL: <http://lib.ru/SU/UKRAINA/>.
4. Електронна бібліотека «Чтиво». URL: <http://chtyvo.org.ua/genre/khudozhnia/books/page-2/>
5. Проект електронної бібліотеки давньої української літератури «Ізборник – 2002». URL: www.litopys.org.ua.
6. Сайт Національної бібліотеки України імені В. Вернадського. URL: www.nbuv.gov.ua/eb/dd.html.
7. Освітньо-інформаційний ресурс «Український центр». URL: www.ukrcenter.com.
8. Електронна бібліотека української літератури на сайті університету м. Торонто (Канада). URL: www.utoronto.ca/elul/Main-Ukr.html .
9. Електронна бібліотека української літератури. URL: www.ukrlib.com.ua .
10. Бібліотека української поезії. URL: www.poetry.uazone.net.
11. Бібліотека ім. Марії Фішер-Слиж. URL: www.ukrlife.org/main/library.html.
12. Літературна інформаційно-пошукова система. URL: www.ekniga.com.ua.
13. Проект «Електронна бібліотека» на сайті ОУНБ м. Кіровограда. URL: www.library.kr.ua/elmuseum.
14. Віртуальний підручник з української літератури «Еврика!». URL: www.eureka.ucoz.ua/publ/87-1.
15. Електронна бібліотека української діаспори. URL: <http://diasporiana.org.ua>.

ЗРАЗКИ ВІДПОВІДЕЙ НА ЕКЗАМЕНАЦІЙНІ ПИТАННЯ З УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

«Слово о полку Ігоревім»: історія відкриття, проблеми дослідження, художньо-образна система твору

Відкриття рукопису пам'ятки пов'язане з ім'ям Олексія Мусіна-Пушкіна – президента Академії мистецтв, сенатора, бібліофіла, колекціонера старовинних рукописів. Перше видання «Слова» побачило світ 1800 року в Москві завдяки намаганням О. Мусіна-Пушкіна, істориків М. Карамзіна, М. Бантиш-Каменського. Текст твору був розшифрований лише завдяки М. Бантиш-Каменському, українцеві за походженням, який правильно зміг прочитати пам'ятку, написану українським скорописом XVII століття.

Під час пожежі у Москві 1812 року рукопис «Слова» згорів у палаці О. Мусіна-Пушкіна. Залишилися унікальні примірники першодруку й катерининська копія (виконана для Катерини II). Але втрата єдиного рукопису й непевні пояснення О. Мусіна-Пушкіна щодо придбання рукопису викликали сумніви в автентичності пам'ятки. Так почалася літературна війна між прихильниками стародавності «Слова» і скептиками, які вважали його підробкою кінця XVIII століття. Але вченим вдалося довести, що твір є пам'яткою XII століття, збереженою у списку XVII ст.

Із часу відкриття списку й надрукування тексту «Слова» було зроблено чимало спроб назвати ім'я автора пам'ятки. У величезній критичній літературі про «Слово» (на сьогодні налічується понад 5000 наукових праць у різних країнах світу) знаходимо десятки різних гіпотез:

- 1) визначалося суспільне становище автора: дружинник, співець, воєвода, боярин, літописець, придворний поет, музикант, книжник, священник та ін.;
- 2) встановлювалося походження автора: сіверянин, чернігівець, киянин, галичанин, курянин, виходець з Брянщини та ін.;
- 3) називалися конкретні імена: Митуса, онук Бояна; Святослав Всеволодович Київський; дружина Святослава Марія Васильківна; Ігор Святославич; дружина Ігоря Ярославна; його невістка; воєвода Ольстин Олексич та ін.

Кожна з цих гіпотез має свої аргументи, але жодна з них не задовольняє всіх вимог, які висуваються щодо гіпотетичної особи автора «Слова о полку Ігоревім». Так, наприклад, багато прихильників має версія Леоніда Махновця, згідно з якою автором «Слова» міг бути рідний брат Ярославни і син галицького князя Осмомисла Володимир Ярославич. Уклавши родовід руських князів, автор із 299 імен представників 9, 10 і 11 поколінь Рюриковичів, зупинився на особі цього князя-ізгоя. На думку дослідника, саме він відповідав вимогам щодо автора пам'ятки (1) був князівського походження і належав до близького оточення Ігоря, а оскільки в той час був вигнаний батьком з дому і жив у сестри, то міг знати про обставини походу з перших вуст; 2) був сином Ярослава Осмомисла, що пояснювало його особливе ставлення до галицького князя, звертання до якого займає 15 рядків, як до жодного іншого князя, і

містить високу його оцінку – «високо сидиш ти на своїм золотокованім престолі, підперши Гори Угорські своїми залізними полками, заступивши королеві дорогу, зачинивши ворота Дунаю, справляючи суди аж до Дунаю!»; 3) походив з Галицького князівства, а отже був обізнаним із становищем галицьких земель і міг використовувати в тексті «Слова» галицькі лексеми.

Але навіть ця, здавалося б, усебічно обґрунтована теорія, викликає заперечення опонентів. Так, за спостереженнями Б. Яценка, Володимир Ярославич не міг перебувати на Сіверщині в той час і брати участь у подіях весни й літа 1185 року. Щодо характеристики Ярослава Галицького, то слово «осмомисл» може мати не тільки позитивне (наділений вісьмома думками, турботами, розумом восьми чоловік) значення, а й негативне (одержимий вісьмома гріхами). Що ж до лексичного складу пам'ятки, то слова, котрі ми сьогодні трактуємо як галицизми, могли не бути такими в XII ст.

Тому питання про авторство на сьогодні залишається відкритим, і, мабуть, остаточно вирішене без оригіналу пам'ятки не буде.

Остаточно не вирішеним залишається і питання часу написання «Слова», хоч і тут існують різні гіпотези (називаються 1185, 1186, 1187 ... 1202 роки). Так, Борис Яценко ключем до розв'язання цієї загадки бере фразу «від старого Владимера до нынешняго Игоря». Щодо старого Володимира, то це міг бути лише Володимир Мономах, бо автор веде розповідь фактично від 1078 року, згадуючи битву на Нежатиній ниві, після якої Мономах на довгі роки закріпився в Чернігові. Слова «до нынешняго» свідчать про те, що поема була написана за життя Ігоря і після його вокняжіння в Чернігові у 1198 році, до того ж, Ігор Святославич став і великим київським князем. Отже, на думку дослідника, автор «Слова» ставить князя Ігоря поряд із Володимиром Мономахом як рівновеликого лише після утвердження Ігоря Святославича в Чернігові і Києві. Це і допомагає Б. Яценку визначити, що «Слово» було написане в листопаді–грудні 1198 року.

Складним і остаточно не розв'язаним є питання про жанр «Слова». Сам автор визначав його по-різному. У назві він вжив термін «слово». Така назва була досить популярна в українській літературі XI–XIII століть: «Слово про закон і благодать» митрополита Іларіона, «Слово о загибелі Руської землі» та ін. У тексті автор пише: «почнем же, братіє, повість сію». У «Лексиконі» Памво Беринди зафіксовано більше 10 значень «слова», серед яких і «повість», отже «слово» і «повість» – синоніми. Далі автор хоче «почати сію пісню». Героїчною піснею називали «Слово» і перші видавці. В подальшому було зроблено багато спроб визначення жанру. Одні дослідники вбачали у творі спорідненість з українськими історичними піснями і думами (П. Мирний), інші доводили, що у ньому є спільні риси з візантійськими сагами. П. Єрсьомін вважав «Слово» пам'яткою ораторського жанру, О. Білецький – повістю-піснею, одні частини якої розповідаються, а інші співаються.

Поєднання жанрових ознак урочистого красномовства, воїнської повісті, героїчної народної пісні дає право визначити «Слово» як героїчну поему з тісним поєднанням епічних та ліричних елементів.

У творі йдеться про історичні події весни–літа 1185 року. До початку 1185 року Сіверська земля потрапила в лещата ворожих сил – Переяслава, Суздаля і половців, які почали підтягуватись до кордонів Руської землі. Вторгнення ворогів було неминучим, а тому став необхідним і похід проти них. Це катастрофічне становище було передане у «Слові» в образі сонячного затемнення, але треба відкинути поширене уявлення, що Ігор зігнорував затемнення, яке віщувало поразку його війську. У «Слові» сонячне затемнення передує виступу сіверян і віщує не про їхню поразку, а про велику біду, яка насувалася на Русь. У «Слові» воно використане як символічний образ, який допомагає Ігореві усвідомити загрозу. Але князь вирішує, що краще вмерти у бою, аніж бути полоненим удома, і закликає виступити в похід. Позитивним підсумком цього походу стало те, що Сіверщина вирвалася з васальної залежності від Суздаля і включилася в єдину систему оборони Русі.

Князь Ігор у «Слові» – воїн, політичний діяч, вождь Русі. Він здійснює свій похід не із заздрості до слави київського князя Святослава, який перед тим розбив половців. По-перше, військова біографія Ігоря багата на походи проти ворога, зокрема на половців він ходив, як свідчать джерела, шість разів. По-друге, похід викликаний необхідністю приєднатися до решти території Русі. Тож іде Ігор у похід в ім'я рідної землі («навів свої хоробрі полки на землю Половецьку, за землю Руську») і своєї коханої дружини («спалахнула князеві думка про жону і жалість йому знамення заступила»).

Як бачимо, з ніжністю і болем думає Ігор про свою дружину Ярославну, яка теж може потрапити в ганебний полон, якщо він не захистить її. Князь Ігор розуміє, що треба відвести небезпеку від рідної землі, від рідних людей або загинути.

Центральне місце у творі посідає образ Святослава Київського, саме йому автор поеми присвятив найбільш натхненні рядки. Деякі дослідники, наприклад, А. Рибаків, схильні вважати, що вся поема присвячена в першу чергу Святославу, а не Ігорю.

За словами автора «Слова» Святослав припинив міжусобиці, серед князів Ольговичів він – отець, тобто старший князь. Він – переможець великих полків половецьких, у нього в полоні був половецький хан Кобяк. Автор поеми називає Святослава грізним і великим. По волі автора він виголошує своє знамените «Золоте слово», «сльозами змішане», що є закликом до князів об'єднатися в боротьбі з половцями. Тричі закликає він їх виступити «за землю Руську, за рани Ігореві». Святослав ніби згуртовує князів навколо Ігоря, свого наступника, нового вождя Русі.

Гармонійними показані стосунки Ігоря з братом Всеволодом. На початку поеми Всеволод звертається до Ігоря з теплими словами: «Один брат, один світ світлий ти, Ігорю!...» і запевняє брата у відданості своїх воїнів, що готові вирушити до походу, «шукаючи собі честі, а князю слави». А Ігор на полі бою в момент смертельної небезпеки поспішає на допомогу братові. Вони завжди разом. При поразці на Каялі до них звертається Святослав:

З ранніх літ почали ви половецьку землю
мечами приручати,

а собі слави шукати.
 Та безліч ворогів подолали,
 немало крові поганської пролили».
 Епічним богатирем зображений Всеволод у бою:
 «Яр-туре, Всеволоде!
 Стоїш на бойовиську,
 прищещ на воїв стрілами,
 Гримиш о шоломи мечами харалужними.

Із 43 князів, які згадуються у творі, ідеальними показані Святослав Всеволодович, двоюрідний брат Ігоря буй-тур Всеволод – сучасники походу та Всеслав Полоцький, який жив за 100 років до походу Ігоря.

У творі маємо потужний язичницький струмінь, про що, передусім, свідчить низка міфологічних образів – Даждьбог, Хорс, Стрибог, Див, Велес, Карна, Жля, Обида. У міфологічному ключі подано й образ вовка.

Попри таку багату образну систему, центральним образом пам'ятки є образ руської землі.

Цей похід описаний у низці літературних пам'яток – літописних повістях і «Слові о полку Ігоревім». У кожній з них відобразилися міжкнязівські відносини того чи іншого часу. «Слово о полку Ігоревім» використовує літописні повісті і вступає з ними в полеміку. І хоча перші видавці твору вбачали у діях Ігоря рішучість, на пізніших дослідників визначальний вплив мали оцінки переяславської повісті. Дії Ігоря стали тлумачити як прагнення до слави, за яке сіверяни і були покарані, хоча таке тлумачення чуже духові «Слова».

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, Вал. Шевчука та ін.

Збірка була укладена після 1785 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, котрий, 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 солому 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 Содома, 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 й 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 у площині погляду поета-філософа на людину. І хоч окремих творів проблемам людини він не присвячував, та проте писав про них майже постійно, повертаючись до написаного в нових контекстах. Г. Сковорода відмовився від умовного образу людини, що виступає проекцією боротьби добра і 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 й 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 із 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 у 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 у кріпацьку залежність від поміщика Степана Томари після запровадження кріпацтва. Г. Сковорода усвідомлював, що без свободи політичної неможлива свобода моральна, тому і 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 – зачинатель української літератури. Аналіз «Наталки Полтавки» або «Енеїди»

Творчість І. Котляревського поєднала стару і нову українську літературу, а письменник став не тільки зачинателем напряму просвітительського реалізму, а й першим класиком та засновником нової української літератури. С. Єфремов, П. Куліш, І. Франко пов'язували з «Енеїдою» новонародження українського художнього слова, навіть відродження української нації. О. Білецький справедливо зазначав, що «Енеїда» І. Котляревського з'явилася в епоху, коли історичні обставини поставили під знак питання даліше майбутнє української мови, а також і всієї української літератури. «Бути чи не бути українському народові, який втратив останні рештки автономії? – Бути!», – відповіла на це питання поема. І. Котляревський першим у літературі взяв усе найкраще, життєздатне з книжної мови і поєднав з багатствами народної мови, за що М. Рильський назвав його Коперником українського слова. Усьому світові фундатор нової української літератури показав багатство і красу, дзвінкість і мелодійність рідної мови. «Ще зоря не зоріла на темному небі захмареному, як у Полтаві з уст І. Котляревського продрзвеніло натхненне слово поетичне, –

писала група київських літераторів, вітаючи полтавців зі щасливим днем відкриття у 1903 р. пам'ятника письменникові. – Воно живило наш дух народний животворною силою і слово стало ділом».

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 із творів латинських і французьких авторів класичної епохи, романів А. Лафонтена, Дюкре-Дюменіля, Радкліфа, Вольтера в російському перекладі, багатьох періодичних видань.

Творчість І. Котляревського стала імпульсом до розвитку і становлення нової української літератури. Прогресивні тенденції його доробку продовжили Є. Гребінка, П. Гулак-Артемівський, Г. Квітка-Основ'яненко, поети-романтики Л. Боровиковський, Я. Головацький, М. Шашкевич.

Створену за класичними нормами героїко-патетичну епопею римського поета Вергілія (70–19 роки до н. е.) «Енеїда» І. Котляревського перетворює на героїко-комічну простонародну «казку» (авторська дефініція).

«Енеїда» І. Котляревського – переломний твір в історії української літератури, який став заключним акордом давньої літератури і прологом нової, першим її дзвінком погуком, що дав могутній розгін новій українській культурі. «Котляревський вніс стільки сердечного тепла, тонкого гумору і живих барв своєї батьківщини, що його «Енеїда» і до цього часу не втратила своєї чарівності» (І. Франко).

1798 р. – перше «піратське» видання «Енеїди» здійснив конотопський лікар, поміщик і меценат Максим Парпура (без відома автора). Видання розійшлося блискавично, тому 1808 р. М. Парпура знову надрукував три частини, чим розгнівив автора, оскільки у тексті було допущено чимало неточностей і перекозень, та й згоди на друк автор не давав. За ці «гріхи» І. Котляревський зображує цього «нечестивця» під прізвиськом «мацапура» у пеклі:

Якусь особу мацапуру,	Кривив душею для прибитку,
Там шкварили на шашлику,	Чужеє оддавав в печать;
Гарячу мідь лили за шкуру	Без сорома, без бога будши
І розпинали на бику,	І восьму заповідь забувши,
Натуру мав він дуже бридку,	Чужим пустився промишлять.

1809 р. – побачило світ перше авторське видання чотирьох частин «Енеїди» з посвятою С. Кочубею, який його фінансував.

1842 р. – «Енеїду» видано у повному обсязі (посмертно) у Харкові в університетській типографії Волохінова.

«Енеїда» – епічна (велика за розмірами віршована оповідь, у якій ідеться про значні події і видатних осіб), бурлескна (події і люди виведені у жартівливому, зниженому тоні), травестійна (античні герої Вергілієвої «Енеїди» переодягнені в українське вбрання, перенесені в історичні умови українського життя XVIII ст.) поема.

У схему Вергілієвої епопеї автор вмістив новий соціально-побутовий та історико-етнографічний світ, забарвлений українським гумором і

національним світобаченням. Поема базується на реальній дійсності, важливим матеріалом є вітчизняна історія, народні звичаї і побут, власна точка зору при зображенні подій. Автор-патріот пишається славною історією України, ідеалізує часи гетьманщини. У героїчному тоні згадує тих, хто вкрив себе славою у боротьбі за батьківщину – Сагайдачного, Залізняка, «славні полки козацькі», Запорізьку Січ:

Про Сагайдачного співали,
Либонь, співали і про Січ,
Як в пікінери набирали,
Як мандрував козак всю ніч;
Полтавську славили шведчину...

На думку І. Котляревського, автономність українських національних з'єднань у складі Російської держави не суперечила б загальноімперським інтересам. У поемі Вергілія – Низ і Евріал – троянці, які прагнуть подвигу і слави в ім'я своєї вітчизни, у І. Котляревського – це представники іншого народу:

В них кров текла хоть не троянська,
Якась чужая – бусурманська,
Та в службі вірні козаки.

Низ і Евріал у порівнянні з героями Вергілія – образи цілком оновлені. І. Котляревський за допомогою цих персонажів «виразно проводить думку про відновлення українських збройних сил, дипломатично прикриваючи це словами про любов до імперської вітчизни» (В. Погребенник).

Український поет націоналізував античні характери і показав, як нові життєві обставини можуть піднести людину до висот громадської свідомості або спотворити її природну натуру. Автор «Енеїди» став на захист прав і гідності українців, їх культурної і мовної окремішності, адже кожне з підкорених племен має право «вдержати на вічне врем'я імення, мову, віру, вид». Примандрувавши у пекло до батька, Еней дізнається про свою місію: «Римській поставити стіни» (заснувати нове царство) і розплодити «великий і завзятий рід». Однак голос провидця застерігає, що троянці будуть «жити, як в раю», до тих пір, «Покіль не будуть ціловати / Ноги чиєїсь постоло». Характерно, що тут, як і в інших місцях поеми, де мова йде про майбутнє троянської (читай: української) держави, автор обриває оповідь, полишаючи її на читацьке доосмислення. Історико-філософські погляди та міфологічні горизонти творця поеми прозирають у майбутнє, адже Еней із троянцями створює Нову Трою, могутню козацьку державу, а у перспективі, як стверджує В. Шевчук, ватажок троянців «бачить третю Трою – Біле Місто, Рим, тобто сильну майбутню українську державу. Турн же тут також накладається на російського царя, хоча й легко, обережно».

«Енеїда» І. Котляревського – «плач крізь сміх» над неволею колись великого й державного народу, закріпаченням «славного роду» «во дні «Астреї» – Катерини II, золоті лише для вискочок-фаворитів. Ностальгійні згадки про «вічній пам'яті Гетьманщину та її військову натуру не лише часово випереджають романтичну тему національної скорботи, вони

підпорядковані автономістичним уявленням, мрії про відновлення козацької держави, її військових формувань» (В. Погребенник).

Поєма І. Котляревського – це своєрідна енциклопедія української етнографії. Широко відтворено у ній побут, звичаї, свята, ігри, танці, костюми українців. Дослідники встановили, що в «Енеїді» згадано більше українських страв і напоїв, ніж у спеціальній праці з цього питання – у книзі М. Маркевича «Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян» (1860). Згадаймо, чим частувала троянців у Карфагені Дідона:

Тут їли розніі потрави,	І локшину на переміну,
І все з полив'яних мисок,	Потім з підливою індик;
І самі гарніі приправи	На закуску куліш і кашу,
З нових кленових тарілок:	Лемішку, зубці, путрю, квашу
Свинячу голову до хрину	І з маком медовий шулик...

або які страви споживали на поминках Енеєвого батька Анхіза:

П'ять казанів стояло юшки,
А в чотирьох були галушки,
Борщу трохи було не з шість;
Баранів тьма була варених,
Курей, гусей, качок печених,
До сита щоб було всім їсть.

Зрозуміло, що подібні «гастрономічні» описи були викликані зголоднілим шлунок спудея, який таким чином нагадував слухачам про гостинність, але вони стали і першими «ескізами», що незабаром з'явилися у творчості П. Гулака-Артемівського, Г. Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка.

Справжня українізація – найприкметніша ознака «Енеїди» І. Котляревського. Її герої – українці, тому не дивно, що у поемі багато українських імен, назв міст і сіл України, згадано народні книжки «Бова», «Славний лицар Марципан». Поет докладно описав процес ворожіння, вечорниць, похоронний обряд, подав чимало відомостей про вбрання українців, народні ігри («у ворона», «у свинки», «у Панаса», «в горидуба»), танці (горлиця, гайдук, гопак, дуб, трепак), що виконувалися під час народних гулянь і свят, показав живу народну есхатологію, яка засвідчила своєрідну цілісність, неподільність образів життя і смерті, потойбіччя і посейбіччя на рівні народного менталітету.

Образи «Енеїди» можна умовно розділити на три групи:

1. Еней і троянці.
2. Образи богів (Зевс, Венера, Юнона, Нептун, Еол, Вулкан).
3. Земні герої (царі: Латин, Ацест, Турн, Дідона та ін.).

Український автор «перелицьованої» Вергілієвої «Енеїди» – прекрасний знавець людської психології. У складних життєвих ситуаціях він, приміром, радить вирішувати усе на «свіжу голову»:

Чим більш журитися – все гірше,	Піди вклядися гарно спати,
Заплутаєшся в лісі більше,	А послі будеш і гадати,
Покинь лиш горе і заплюй.	Спочинь, та вже тогді міркуй.

Можна не погодитися з іронічним тоном автора «Енеїди», але варто

визнати слушність його думок стосовно жіноцтва:

Коли жінки де замішались
 І їм ворочати дадуть,
 Коли з розказами втаскались,
 Та пхинькання ще додадуть,
 Прощайсь навек тоді з порядком
 Пішло все к чорту неоглядком,
 Жінки поставлять на своє.
 Жінки! коли б ви більше їли,
 А менш пащековать уміли,
 Були б в раю ви за сіє.

А що ж, не так тепер буває
 Проміж жінками і у нас?
 Коли чого просити має,
 То добрий одгадає час
 І к чоловіку пригніздиться,
 Прищулиться, приголубиться,
 Цілує, гладить, лескотить,
 І всі сугави розшрубує,
 І мізком так завередує,
 Що сей для жінки все творить.

Або:

На хитрощі дівчата здатні,
 Коли їх серце защемить;
 І в ремеслі сім так понятні,
 Сам біс їх не перемудрить.

Авторські резигнації про життя, його швидкоплинність і ціннісність прийнятні й для сучасних читачів поеми:

Тогді найбільш нам допікає,
 Коли зла доля однімає,
 Що нам всього миліше єсть.
 За милу все теряють готові.
 Клейноди, животи, обнови,
 Одна дороже милой – честь!

Про те, що автор «Енеїди» є добрим знавцем душ людських свідчать і рядки, що семантично близькі приказці «Чужу біду руками розведу»:

Другим ми часто пророкуєм,
 Як знахурі, чуже толкуєм,
 Собі ж шукаєм циганок.

Трагічні події, як стверджує поет, він описувати і не хоче, і не вміє. Коли у бою з рутульцями гине єдиний син аркадійського царя Евандра – Паллант, він не описує батькових страждань, а гумор і нахил до шаржування не покидають автора, високоталановитого коміка, а не трагіка, тому він щиро зізнається:

Тепер би треба описати
 Евандра батьківську печаль
 І хлипання все розказати,
 І крик, і охання, і жаль.
 Та ба! Не всякий так змудрує,

Як сам Вергілій намалює,
 А я ж до жалю не мастак:
 Я сліз і охання боюся
 І сам ніколи не журюся;
 Нехай собі се піде так.

На відміну від поеми Вергілія, написаної сповільненим неримованим гекзамером (шестистопним дактилем), римовані динамічні рядки у І. Котляревського подані чотиристопним ямбом, що надає їм граційності.

У мовну тканину поеми І. Котляревський вводить народні прислів'я, часом трансформуючи їх: «Та вже що буде, те і буде, / А буде те, що бог нам дасть»; «Коли чого в руках не маєш, / То не хвалися, що твоє»; «Ледащо-син –

використання ліричних і гумористичних тональностей» (П. Хропко). Оригінальність п'єси І. Котляревського виявилася і в тому, що автор намагався «показати дії типових характерів у конкретних національних обставинах» (М. Яценко).

«Наталка Полтавка» створена на основі жанрових структур сентименталізму – «комічної опери» чи «оперети» – та просвітницького реалізму – народної («міщанської») драми. І. Котляревський своєрідно трактує властиву класицизмові опозицію «розум – серце». Якщо класицизм віддавав перевагу першому, то автор «Наталки Полтавки» прагне певної рівноваги «емоцію» та «рацію». На його думку, культ розуму не повинен домінувати у людських взаєминах, тому емоційне начало у «Наталці Полтавці» все частіше виходить на перший план, зокрема, у другій дії, що закінчується щасливою розв'язкою: визнанням та утвердженням права і логіки серця. Кінцівка п'єси переконує у наявності виразних ознак сентименталізму, що віддавав перевагу почуттям над раціоналізмом.

Тема драми – кохання бідної української дівчини-селянки, яка відстоює своє право на щастя. В основу сюжету покладено цілком життєвий конфлікт (суперечність, зіткнення, що лежить в основі боротьби між дійовими особами і зумовлює розвиток подій у художньому творі). Автор показує щирю любов Наталки і Петра, які спочатку не можуть побратися через бідність (юнак іде на заробітки, щоб подолати цю соціальну перешкоду); потім на шляху стає пан возний, який намагається примусити дівчину вийти за нього заміж.

У п'єсі всього шість дійових осіб:

Наталка – ідеальний образ простої української дівчини з усіма її чеснотами (красива, розумна, добра, працьовита, вірна у коханні, скромна, шаноблива); мінливі психологічні стани героїні, здатність боротися за своє життя вигідно відрізняють її від літературних подруг. Самохарактеристика пісенна:

Не багата я і проста, но чесного роду,

Не стиджуся прясти, шити і носити воду...

Виборний розповідає возному про Наталку: «Золото – не дівка! Наградив бог Терпилиху дочкою. Крім того, що красива, розумна, моторна і до всякого діла дотепна, – яке у неї добре серце, як вона поважає матір свою; шанує всіх старших себе; яка трудяща, яка рукодільниця; себе і матір свою на світі держить». «Об розумі і добрім серці Наталки нічого і говорить; всі матері приміром ставлять її своїм дочкам». Мати: «Добра дитина». Мова Наталки пісенна: «Страшно і подумать, як з немилим чоловіком весь вік жити, як нелюба милувати, як осоружного любити!..» Відомо, що прототипом головної героїні п'єси була родичка знайомого автору селянина Мефодія Семижона – Маруся, котру мати хотіла силоміць видати заміж за писарчука.

Петро – працьовитий, чесний, великодушний. Самохарактеристика: «бурлака на світі; тиняюсь од села до села», «нема в мене ні кола, ні двора: весь тут». Виборний про Петра: «хлопець... славний, гарний, добрий, проворний і роботящий». Християнське смирення, всепрощення – доміанти у характері Петра, який просить кохану послухати матір, полюбити возного і вийти за нього заміж, віддає дівчині зароблені гроші, щоб майново хоч трохи

вирівняти стан наречених. У змалюванні Петра автор, безсумнівно, віддав данину сентименталізму.

Микола – «сирота – без роду, без племені, без талану і без приюту», який «був у городі, шукав міста, но скрізь опізнився», а тепер збирається у мандри до козаків-чорноморців на Тамань, де вирує справжнє життя («тетерю їсти, горілку пити, люльку курити і черкес бити»). Микола – розсудливий, дотепний, розумний. Він – письменний, добре розуміється в людях, виявляє повагу до простого народу.

Терпилиха (велемовність прізвища) – вдова, яка хоче, щоб донька була щасливою і не поневірлялася у злиднях, як вона: «Убожество моє, старость силують мене швидше замуж тебе оддати». Любляча матір: «Дочко моя! Голубко моя! Пригорнись до мого серця, покорность твоя жизнї і здоров'я мені придасть. За твою повагу і любов до мене бог тебе не оставить, моя дитино!» Зазнає роздвоєння у ставленні до Петра: «Серце моє против волї за його вступається!» Мова її – проста, розмовна, з образними і яскравими висловлюваннями, приказками і прислів'ями.

Образ возного Тетерваковського виведено у гумористично-сатиричному плані. Чоловік при посаді, багатий, любить Наталку, бо наважився переступити звичаї свого кола, взяти за дружину селянку, не рівню собі. Його почуття викликають доброзичливий, зумовлений канцелярською мовою і дивнуватою поведінкою, сміх. Обман, брехня для нього звичні, тому відмову возного від Наталки можна вважати хвилиним поривом і водночас надією автора на самопокращення людини.

Виборний Макогоненко – представник сільської влади. Не позбавлений гумору, спостережливий, дотепний, гострий на слово. Про виборного Микола говорить: «...чоловік і добрий був би, так біда – хитрий, як лисиця, і на всі сторони мотається: де не посій, там уродиться, і уже де і чорт не зможе, то пошли Макогоненка, зараз докаже». Недалекоглядний і малоосвічений (про комедію його уявлення поверхове і смішне; про відбудову Полтави судить із матеріального боку). Інколи жорстокий (пробує вигнати Петра, який повернувся, лякає вслід за возним жінок тюрмою).

Здобутком І. Котляревського в образотворенні є «художнє відкриття неоднозначності людської психології» (Є. Нахлік).

Протягом довгого часу сутністю драми вважали слова Наталки «Знайся кінь з конем, а віл з волон», тобто думку про соціальне розмежування людей. На погляд Ю. Липи, «як формулу українського найбільшого патріотизму треба прийняти нестерпне: «Де згода в сімействі, де мир і тишина, щасливі там люди, блаженна сторона». Ці слова звучать у фіналі всіх вистав «Наталки Полтавки». Однак у виданнях, що ґрунтувалися на авторському рукописі, слова фінального хору такі:

Коли хочеш быть щасливим,
То на Бога полагайся,

Перенось все терпеливо
І на бідних оглядайся.

Саме у цих рядках – ідея п'єси, адже у творі «немає лихих людей, злих учинків – є лише гріховні наміри, є людські помилки на певному етапі життя, є й

каяття (нехай і своєрідно виражене). Драматург талановито навчає глядача (читача) жити і будувати свої взаємини з іншими людьми за приписами євангельської моралі. У п'єсі, отже, відбувається рух не так до просвітницького (а саме – руссоїстського) ідеалу, як до ідеалу християнських цінностей» (Л. Мороз).

Суть «Наталки Полтавки» визначається трьома тісно пов'язаними категоріями: особистісне – національне – загальнонародське. Взавши високий морально-етичний і художній рівень, І. Котляревський визначив основні напрямки нової української літератури. «Наталка Полтавка» ознаменувала виникнення класичного зразка української побутової оперети.

Послання Т. Шевченка «І мертвим, і живим...». Специфіка жанру, проблематика, поетика.

Послання – це різновид епістоли, віршований твір, написаний як звернення до певної особи чи багатьох осіб. Цей жанр започаткований в античну добу, наприклад, «Послання до Пізонів» Горація, де йдеться про принципи художньої творчості.

Їх у творчості Т. Шевченка чимало: «Гоголю», «Марку Вовчку», «Н. Костомарову», «До Основ'яненка», «І мертвим, і живим...».

Послання «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не Україні моє дружнє посланіє» Т. Шевченко 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 від біблійної, давньоруської, давньоукраїнської громадянської поезії (медитації, інвективи, пророцтва) і від власного досвіду Т. Шевченка-поета, в раніше написаних творах якого поєднувався високий ораторський стиль із народно-розмовним стилем.

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

Лірична поема-послання написана у грудні 1845 року.

Адресат послання «земляки» тлумачиться по-різному: або тільки як освічене панство з претензіями на лібералізм і народодлюбство (Ю. Івакін), або як увесь народ (сучасна публіцистика). Першому адресований епіграф і більша частина тексту; заголовок та два останні рядки звернені до всіх українців минулих, сучасних і майбутніх поколінь. Місце останньої адресації в тексті найвагоміше – нею текст обрамлений, розімкнутий до найширшого сучасного адресата, нададресата (М. Бахтін) – майбутніх поколінь. Перший (внутрішній) є і предметом зображення, сатиричного викриття, погрозового 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 пращів 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 та зради панському «образі» ані Божої, ані людяної риси. І тільки могутня сила поетової пристрасності долає антагонізм і пробуджує надію на перемогу гуманності, братолюбства.

«Образ автора» виступає сполучною ланкою між непримиренними соціальними силами, знімаючи опозицію на вищому рівні художнього змісту (В. Смілянська). «Автор» то юродивий, то пророк, то апостол-проповідник, то сатирик-полеміст, загалом – поет-громадянин, патріот, чие серце розтяла розколина, яка зруйнувала націю. Кожна з іпостасей «автора» творить емоційний ореол скорботи, прокляття, інвективи, апокаліптичної погрози, іронії та сарказму, любові й надії.

У посланні композиційно вирізняється кілька частин:

I. Епіграф розкриває головну ідею твору.

II. Експозиція, яка за жанром нагадує псалом. У ній наявний образ того, хто звинувачує «земних владик», це Бог, «небесний владика» (у псалмі), а в посланні юродивий. Автор описує перелік провин («Кайданами міняються, / Правдою торгують...»), потім заклик можновладцям схаменутись, брататися; далі – виникає мотив осуду й карі над несправедливими; і завершення: «В своїй хаті своя й правда, / І сила, і воля».

Пророчої урочистості тексту надає біблійна лексика, а також ампліфікація «епічного» сполучника «і», властивого біблійному дискурсу.

III. Маємо звернення до внутрішнього сатиричного адресата: «Нема на світі України, немає другого Дніпра», «Якби ви вчилися так, як треба...». Образність

фрагмента з темою перестороги майже цілком побудована на старокнижній традиції зображення біблійного апокаліптичного суду: «Настане суд, заговорять / І Дніпро, І гори! / І потече сторіками / Кров у синє море / Дітей ваших...».

IV. Четверта частина містить монолог автора. Міцна злютованість у поета особистого та 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: «Отака-то наша слава».

V. 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.

Послання «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не Україні моє дружнє посланіє» було сприйнято українцями як програма громадсько-політичної діяльності суспільства, як другий заповіт Т. Шевченка.

Поема Т. Шевченка «Гайдамаки». Романтичні та реалістичні риси твору

У альманасі «Ластівка» Є. Гребінки був надрукований перший розділ «Гайдамаків». Все це спричинило обговорення в пресі права на існування української («малоросійської») мови, яку більшість визнавали як діалект російської або польської мов. Автори рецензій у російській пресі жалкували, що Т. Шевченко витрачає свій талант на писання чи то неіснуючою, чи то мертвою, чи то вигаданою мовою, «провінциальним наречієм», «поддельываясь на хохлацкий лад» – замість – «прибавить долю хорошего в нашу настоящую русскую поэзию». Українофоб В. Белінський намагався винести смертний вирок українській літературі та мові. У вступі до «Гайдамаків» Т. Шевченко гостро спародіював ці глузування та поради і дав одкоша ворогам української літератури і мови, речникам модних літературних стереотипів: «...Дарма праця, пане брате: / Коли хочеш грошей / Та ще й слави, того дива, / Співай про Матрьошу, / Про Парашу, радість нашу. / Султан, паркет, шпори, – / От де слава!!! А то співа: / «Грає синє море», / А сам плаче, за тобою / І твоя громада / У сіряках!.. «Правда мудрі! / Спасибі за раду. / Теплий кожух, тільки шкода – / Не на мене шитий, / А розумне ваше слово / Брехнею підбите. / Вибачайте... кричить собі, / Я слухать не буду».

На початку 1841 р. Т. Шевченко надіслав частину поеми Г. Квітці, який писав йому: «Гайдамаки» Ваші добра штука буде. Читав я декому з наших. Поцмакують... Друкуйте швидше...».

Вступ має характер присвяти твору В. Григоровичу. Очевидно, Т. Шевченко покладав на нього надії, як на видавця. Однак так не сталося, тому поет займався цим сам.

«Гайдамаки» – це романтична героїчна епопея національно-історичного змісту, присвячена Коліївщині – антифеодальному повстанню 1768 року на Правобережній Україні проти польської шляхти. Звернення до теми Коліївщини поет пояснював спогадами дитинства, розповідями діда Івана і

говорив, що не читав нічого з історичних розвідок про гайдамаччину. Певно, це літературний прийом або захисна версія. Насправді Т. Шевченко читав «Историю Руссов», «Историю Малой России» Д. Бантиш-Каменського, «Историю Королевства Польского» Є. Бандтке, напевне знав у рукописі працю М. Максимовича «Сказание о Колиивщине». М. Гнатюк писав, що поет знайомився з працями тодішніх російських і польських істориків, які про масові народні рухи в Росії і на Україні писали як про «різню», «смуту» або «розбій». Так, в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара гайдамаки – «люди, жившие разбоем». Під іменем гайдамаків виставляли і справжніх розбійників, і тих, хто не мирився з наругою, і месників за кривду, і повстанців, і козаків-січовиків. Але в народній пам'яті жили ті, хто обстоював справедливість. «І саме цій народній пам'яті, її соціальній та моральній оцінці Шевченко довіряв найбільше – в цьому сенсі, мабуть, і треба розуміти його слова: «розказую так, як чув од старих людей», – писав І. Дзюба.

У «Передмові» до поеми Т. Шевченко, дослівно повторивши деякі місця з рядків розділу «Гупалівщина», висловив ідею братнього єднання українського, польського та всіх слов'янських народів: «Серце болить, а розказувать треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись, нехай братаються знову з своїми ворогами. Нехай житом, пшеницею, як золотом покрита, не розмежованою останеться навіки од моря і до моря – слав'янська земля».

Передмова до поеми написана в бурлескному стилі, як поетична містифікація. Поет ніби перевдягається в селянина-кобзаря і веде розмову його вустами. Перевдягання – це класичний засіб романтичної поезики. Отже, передмова – це іронічна гра. Сама поема цілком серйозна, хоча має саркастичні випадки проти «письменних». Гайдамаки для поета – його сини, а він – їх батько (бо ніби народжує їх удруге у світ із поверненням слави), матері нема – символічний ряд вигадливий, бо мати тут – Україна. Поет прагне українську історію не вигадати, а переосмислити на основі не панського, русифікованого, а українського, народного бачення і розуміння. Ця постава цілком романтична, бо романтики вперше побачили народ як джерело справжніх моральних вартостей.

Вступ має історіософський характер. Акт освячення ножів також символічний, бо йдеться не про розбійницькі, а духовні мечі. Козаки карають шляхту «За те, що не вмiла в добрі панувати». Поет нарікає на занепад історичної пам'яті в своєму часі, бо онуки Гонти й Залізняка їх теж позабували. Національно-визвольне повстання подається як річ жахлива, але відрадна: «Земля стогне, гнеться, сумно, страшно, а згадаєш – серце усміхнеться», бо тільки в такий спосіб «козак оживе, оживуть гетьмани в золотім жупані, прокинеться доля» – ось мрія поетового Яреми, тобто йдеться про повернення Козацької держави та її самостійності.

Ряд Ярема – Оксана – це засновок української родини, розбитої на початку через польську шляхетську сваволю. Щоб з'єднатись Яремі з коханою, треба повстати і силою визволити Оксану (Україну). Тільки після цього він одружиться, але йде кінчати ляхів, тобто потрібно остаточно звільнити землю, на якій хоче звити родинне гніздо.

Інша символічна сцена – принесення Гонтою у жертву своїх синів,

неісторична. Її треба розуміти як притчу із символічним підтекстом. Убивство синів – це повне відречення козацтва від польсько-українського взаєморозуміння та співжиття. Образ Гонти – це образ-символ.

В епілозі Т. Шевченко подає власне бачення гайдамацтва як народного переказу, що його він слухав від свого діда – знову це вкладається в ряд продовження традиції. Гонти і Залізник загинули, їх поминає тільки Ярема, після чого зникає в степах – розчиняється в часі; отже, залишається жити – кінець поеми символічний. Україна навіки заснула (за В. Шевчуком).

Отже, Т. Шевченко оцінює Гайдамаччину цілком протилежно, навіть полемічно, до офіційної опінії «письменних», зокрема й земляків, фактично вперше встановлюючи в історичній науці той погляд, яким ми користуємось, тобто стає історіософом високої міри. Герої твору гіперболізовано романтичні.

«Чорна рада» П. Куліша. Проблематика. Система образів

Творчим імпульсом до написання першого в українській літературі історичного роману «Чорна рада» П. Куліша стали козацькі літописи Самовидця і Григорія Граб'янки. Великий вплив на П. Куліша мала повість М. Гоголя «Тарас Бульба», яка монументально відтворювала козацьку романтику, «Гайдамаки» Т. Шевченка, історичні романи В. Скотта («Айвенго», «Пуритани», «Единбурзька темниця»).

Історичною основою роману стала «чорна рада», яка відбулась у Ніжині в 1663 р., де обирався гетьман України. У цій раді взяли участь низи – «чернь» (звідси назва роману).

У романі діють історичні герої (гетьман Сомко, кошовий Запорізької Січі Брюховецький, ніжинський полковник Золотаренко, генеральний писар Вуяхевич) та вигадані (кобзар, Кирило Тур, старий запорожець Пугач, Петро і Леся).

Любовні пригоди переплітаються зі сторінками національної історії. Характерно, що сюжетним полігоном роману є дорога, в яку вирушають літній священник Шрам, колишній паволоцький полковник, із сином Петром, прямуючи з Правобережної України на Лівобережну до гетьмана Сомка. Роман складається зі сцен-зустрічей і сцен-зіткнень полковника Шрама, прототипом якого був Іван Попович, і молодого Шраменка з окремими особами та групами людей.

Основний конфлікт роману – між державобудівничим і руйнівничим первнями в історії України: перший представляють Сомко, Шрам, а другий – запорізька стихія і частина селян та міщан. Кожен образ роману несе з авторської волі відповідне ідейно-концептуальне навантаження, виражає своєрідну ідеологічну множинність тогочасної України. Так, гетьман Сомко і священник Шрам виступають за союз із Росією; старий Пугач – за демократичну козацьку республіку, ідеалом якої є для нього Запорізька Січ; Черевань – прихильник хуторянства; Тетеря дотримується польсько-шляхетської орієнтації; Петро і Леся стають подружньою парою, приходять до гармонії в особистому житті, в національній патріархально-сімейній ідилії.

На думку П. Куліша, розбудову української державності може забезпечити

національна шляхетсько-старшинська верхівка, а не козацька вольниця, низи, які в очах письменника завинили найбільше, оскільки «колотили світом», робили «пакості». Важливо не плутати власне історію й історичну концепцію автора роману-хроніки. Є. Нахлік наголошував: «Читач «Чорної ради» мусить повсякчас мати на увазі, що перед ним художній текст, а не наукове дослідження. У романі подано суб'єктивний образ історії, художню візію, де образи наказного гетьмана Сомка, кошового Запорозької Січі Брюховецького, ніжинського полковника Золотаренка, генерального писаря Вуяхевича не тотожні цим історичним особам. Художній світ «Чорної ради» відбиває Кулішеве розуміння історії України і його погляди на українську перспективу».

Однак погляди П. Куліша не співпадають із мовою його художніх образів, бо й суворий оберігач традицій батько Пугач, і експресивний Кирило Тур вийшли в нього позитивними образами. С. Єфремов констатував: «Найкраще Кулішеві вдалися і найсимпатичнішими в романі вийшли власне такі йому дуже несимпатичні постаті, як одчайдушний Кирило Тур, цей справжній герой хроніки й людина з лицарськими рисами, та його товариші, запорожці. Мимоволі прохопивсь автор добрим словом про нелюбих йому й тоді січових братчиків».

Автор «Чорної ради» зумів створити поліфонічний, живий образ України 1663 р., підвівши читача до актуальної й нині думки про необхідність єдності та згоди серед українського народу.

Хроніка П. Куліша – це не тільки твір з української історії, написаний на конкретних фактах і про конкретних історичних героїв, а й водночас романтичний, за приналежністю до літературного напрямку. У романі знайшли своє відображення не так сама історична подія (чорна рада 1663 р.), як зміст цілої епохи в житті народу, зіткнення суспільних укладів, що стоять на різних ступенях соціально-політичного, культурного й морального розвитку.

«Романтичне» і «реалістичне» стають у романі контрастними: романтична поетизація минулого (національно-визвольної боротьби під проводом Богдана Хмельницького), своєрідна збалансованість і героїв фантазії і життєподібності, акцентування ідеального (духовного) начала; зв'язок із фольклорною традицією як один із способів пізнання суті життя й реалістичне зображення найстрашнішої історичної епохи після смерті Богдана Хмельницького – руїни. Звідси два часові плани (тоді й тепер); спонтанний (романтичний) і горизонтальний причинно-наслідковий рух (реалістичний). У цьому своєрідному протистоянні Куліш-реаліст долає Куліша-романтика.

Крім конкретно-історичного, роман насичений і релігійно-філософським змістом: абсолютним смислом наділяється сакральний час, вічність, Бог, моральні цінності.

Кулішеві вдалося створити історичний роман-хроніку в канонічному розумінні жанру й новаторський – у художньому. Маємо на увазі часову двоплановість твору, яка діє безперервно й нероздільно впродовж усього твору. Час минулий – час теперішній (час історичний і час художній) діють паралельно – на всіх рівнях: ідейному, жанровому, композиційному, образному, мовному.

Специфіка «Чорної ради» в тому, що «хронікальний виклад» зберігається й до минулого часу (історичних подій, що відбувалися десятки, а то й сотні літ

тому; минулого життя героїв; навіть «історії» предметів, речей, будинків, сіл, міст і тощо.) і до сучасного. Під художнім часом розуміємо відображення всіх видів часу, переданих через призму індивідуальних оцінок художника, підпорядкованих його задуму, життєвій і художньо-естетичній позиції.

І. Нечуй-Левицький – гуморист.

Засоби гумористичного й комічного в його оповіданнях і в 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 видавав свої статті під псевдонімом Українець), О. Огоновський, М. Петров, І. Франко та ін.

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

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 бабі 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», – зазначала 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 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 розвитий граматично, але живий, іскряний». 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-смыслову багатозначність народного сміху. Лірична тональність, у якій подано картини природи, контрастує бурхливому життю сім'ї Кайдашів й підсилює ідіотизм ситуацій: непорозумінь, 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 в 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 передають деталізовані портрети, а також гармонійне поєднання зовнішності з душевною красою.

Надзвичайно важливим для характеристики персонажів є їхнє мовлення. Якщо, скажімо, у розмові про сільських дівчат Карпо і Лаврін іронічно-в'їдливі («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»), навіть глумливі, то залишаючись наодинці 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 шальвії»; 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 глиняники, 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 старий 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 сумним, печальним (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 й 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.

Поетика соціально-психологічного роману Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»

Творчість Панаса Мирного та, зокрема, його твір «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», написаний у співавторстві з братом Іваном Біликом, стали предметом наукового інтересу О. Білецького, Н. Гаєвської, О. Гончара, М. Ільницького, Є. Кирилюка, О. Майдан, Р. Міщука, М. Пивоварова, М. Рудницького, М. Сиваченка, В. Черкаського, І. Франка та ін.

«Хіба ревуть воли, як ясла повні?» – велике епічне художнє полотно зі складною будовою, в якому порушено чимало важливих і непростих соціальних та психологічних проблем, що прочитуються через призму осмислення кількох сюжетних ліній і численних персонажів – з точки зору теорії жанрів є романом. На користь цього твердження спрацьовує й головний аргумент – відкритість проблем, оскільки, попри те, що авторська позиція цілком очевидна, кожен читач вирішує самостійно складні питання, які постають у ході рецепції твору: наприклад, ким же є Чіпка Варениченко: жертвою соціальних обставин чи злочинцем, вбивцею; чи Грицько Чупруненко егоїст, байдужий до долі іншого, чи це людина, здатна на вчинок і співчуття; чи взагалі українське суспільство здатне на дієві кардинальні соціально-політичні реформи тощо.

Беручи до уваги авторські світоглядні позиції, розуміння специфіки художнього твору, письменницького завдання, період написання (1872–1875 рр.), стильові особливості твору тощо, зазначимо, що «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» за напрямком є зразком реалістичного роману. Оскільки в основу твору покладено реальну історію відомого на всю Полтавщину розбійника Василя Гнидку, засудженого на каторгу, до того ж герої твору постають на широкому тлі українського суспільного життя народу від зруйнування військами Катерини II Запорозької Січі до перших пореформених років. Докладна історія села Піски (другий розділ) дала можливість авторам значно розширити його соціальну основу, домогтися реалістичного поглиблення у вмотивуванні багатьох ситуацій.

За змістом роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» є соціально-психологічним твором, який в українській літературі започаткував романом «Люборацькі» Анатолій Свидницький, а утвердив – Панас Мирний, увівши у свої твори внутрішні та діалогізовані монологи, спогади, марення, змінивши, як зазначає Н. Гаєвська, «викладову оповідну форму на об'єктивно-епічну» тощо. Внутрішній світ героя, його психічний стан, настрої, переживання, почуття тощо пояснюються як соціально-побутовими умовами життя, що безперечно впливають на формування характеру, так і генетикою. Автори розкривають реальність зсередини (насамперед за допомогою мови), зовні (через портрет, дію тощо), опосередковано (характеристика іншими героями, пейзаж тощо).

Зображення героя в складних життєвих ситуаціях сприяє розкриттю багатогранності характеру як в усьому розмаїтті його психологічного функціонування, так і контексті соціального середовища.

Роман, виданий у Женеві (1800 р.) за сприяння М. Драгоманова, постав із нарисом «Подоріжжя од Полтави до Гадяча» і повісті «Чіпка», яку було надіслано Іванові Білику на рецензування. Саме брат теоретично обґрунтував ідейно-естетичну концепцію соціально-психологічного роману, яку й допоміг практично реалізувати, ставши співавтором, починаючи з третьої редакції твору.

Багатопланове й поліфонічне художнє полотно після довгих обговорень і дискусій названо містко й метафорично цитатою, взятою із Євангелія від Іова, – «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» (до речі, в Україні вперше роман було опубліковано під назвою «Пропаща сила»). Заголовок, запропонований Іваном Біликом, є ключем до розуміння теми твору – «пропащої сили». Вона містить, по-перше, роздуми авторів про нереалізовану силу людини непересічної й талановитої, але яка не розкрила й не реалізувала свого потенціалу. По-друге, це відповідь на питання, яке хвилювало авторів: «що сталося з колись вільним, мужнім народом, здатним протистояти навалі турків, татар, поляків, москалів...», котрі посягали на його незалежність. Відповідь Панаса Мирного та Івана Білика на це питання суголосна розумінню проблеми І. Котляревським, Т. Шевченком: народ, який легко позбувся державності, втратив національні ознаки, «не буде цапом ні козою, а вже напевне, що волом».

Сюжет роману концентричний. Дія переважно розгортається навколо головної сюжетної лінії – долі Чіпки Варениченка. Інші сюжетні лінії (Грицька, трьох поколінь роду Гудзів, діда Уласа, панів Польських та ін.) дають можливість авторам не лише глибше осмислити й розкрити головну сюжетну лінію, а й вписати її в масштабну картину суспільного життя українського народу.

«Хіба ревуть воли, як ясла повні?» є «майже детективною історією» (О. Майдан), в ході якої постають картини життя селян, міщан, діяльності новоутвореного земства тощо. Історія життя центрального персонажа твору складна й суперечлива, на його долю випадають численні випробування: з дитинства Чіпка зазнає знущань і наруги від односельців, які вважають його «виродком»; у дорослому віці втрачає землю й можливість бути господарем, до чого прагнув з юних літ і трудився в поті чола; зіткнувся із несправедливістю судової системи щодо представників нижчих верств населення тощо. «Як натура діяльна, – наголошувала О. Майдан, – не зміг знайти втіхи в сімейному житті й у процесі невдалих пошуків правди опинився в середовищі злочинців, шукаючи «порятунку» в пияцтві і розбійництві».

У ході розгортання подій читач зустрічає представників різних соціальних категорій, різної психічної організації. Наприклад, дружина Чіпки Галя – спокійна й ніжна, домашній комфорт, затишок і чесна праця для неї є надзвичайно важливими складниками життя. Грицько Чупруненко, хоч і готовий підставити дружнє плече Чіпці, все ж таки не розуміє свого товариша, його прагнень і терзань. Крайнього рівня напруги ситуація сягає тоді, коли мати з сином фактично стають ворогами: Мотря, для якої питання честі є однією з головних морально-етичних засад, сама сповіщає офіційну установа про злочин сина.

«Роман з народного життя» (підзаголовок твору) складається з 4 частин, кожна з яких містить у собі низку окремих епізодів (новел) зі своїми назвами і тематичною завершеністю (таких епізодів 30). Це дало можливість авторам вільно оперувати матеріалом, переходячи від одного епізоду до іншого, від зображення Чіпки Варениченка до змалювання народного життя. Ретроспективна композиція роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» дала підстави О. Білецькому охарактеризувати її як «будинок з багатьма прибудовами й надбудовами», оскільки другий розділ – це екскурс у півтора столітню історію села Піски, який розкриває етапи спотворення моралі, «пов'язані з руйнуванням усталеного національно і релігійно зумовленого порядку життя козацького села». Село втратило спочатку традиції козацької вольності, а потім і волю – було подароване Катериною II вірнопідданому генералу Польському. Відтак почалися деформації моралі, які потім вилилися в пияцтво, розбій, грабіжництво, вбивство: «Зубожіло село... Обшарпане, обтіпане... Стали прокидатись де-где й злодіячки – новина в Пісках!».

Перші дві частини твору – це фактично експозиція й пролог. *Зав'язку* автори подали аж у третій частині, яка починається розділом із промовистою назвою «Нема землі», – тут Чіпка Варениченко втрачає землю. Саме з цього моменту й починається напружений розвиток подій, що сягає *найвищої точки напруги* в епізодах реакції Чіпки на вигнання його із земства, у його духовному зламі. І відразу після кульмінації подано *розв'язку* – винищення козацької родини Хоменків і арешт головного героя.

Ретроспективна композиція твору зумовлена особливостями його часопросторової організації, яка полягає в переміщеннях часу розповіді в минуле (далеке (історія села Піски (друга частина) чи не дуже віддалене (історія батька (розділ «Двужон»), розповідь про дитинство Чіпки (розділ «Дитячі роки»)). Зважаючи на те, що роман писався в період становлення великих жанрових форм, зауважимо, що письменницькі інтуїція, досвід і наполегливість (6 редакцій твору!) допомогли авторам упоратися із прийомом ретроспекції (Іван Білик другу частину називав «проклятою» і пропонував брату вилучити її) та вибудувати оригінальну композицію, увиразнити авторську позицію щодо «усвідомлення історії за півтора сторіччя», «змусити працювати» далеку ретроспекцію на розкриття загальної ідеї.

Змальовуючи життєвий шлях головного героя, письменники «ставлять» його в ситуацію, яка змушує реагувати: відчувати, переживати, вибирати, діяти. Голодне, напівсирітське безрадісне дитинство, зневага односельців, отримання і втрата землі, вибори до земства й усунення звідти – соціальні причини, які призвели до кривої стежки. Але домінантними є успадковані риси, вдача й психотип бунтаря.

Найдієвішим засобом відтворення внутрішнього світу головного героя є мова: монологи, діалоги, репліки. Всю складність, суперечливість і різноманітність настроїв і переживань Чіпки автори передають за допомогою монологу-роздуму (роздум у шинку над своєю селянською недолею), монологу-сповіді («Сказано, світ великий, та нема де дітися!.. Коли б можна, – увесь би цей світ виполонив, а виростив новий... Тоді б, може, й правда настала!..»),

риторично-патетичного монологу (монолог, який нібито адресований Тимофієві Лушні: «Хіба мало таких як я, як ти, та Петро, та Яким, без хати-оселі, без притулку-пристановища?...»), монологу-видіння (сон про вбивство сторожа), потоку свідомості (роздуми Чіпки у Пороховій хаті, що починаються словами: «І Галя йому любенько ввижається... Що не кажи, а Галя дівчина гарна! От, якби така жінка...») тощо.

Важливими елементами як портретної, так і психологічної характеристики є деталь: наприклад, гострий, «як блискавка», погляд, в якому «світилася якась незвичайна сміливість і духова міць разом із хижою тугою»; Чіпка (після побиття солдатами) повів «страшними очима по всій громаді, глянув хижо на панство» тощо. Часто емоції, які містко передано за допомогою деталі, служать катализатором для дій, вчинків, навіть злочинів.

Своєрідність роману криється не лише в його нетрадиційній для XIX ст. побудові, а й у новій стратегії персонажотворення, насамперед головного героя – Чіпки Варениченка – постаті надзвичайно суперечливої. Це непересічна особистість, яка не «вкладається» в рамки тогочасної суспільної ієрархії, у результаті чого виникає конфлікт із середовищем і внутрішня драма душі. До специфічних особливостей можна віднести й ідейно-емоційну наснаженість твору, яка на рівні головного персонажа є драматичною, а в загальному художньому зрізі – трагічною, оскільки проблема «пропащої сили» виходить за рамки приватного життя героя й набуває вимірів національних.

З-поміж творів реалістичної літератури виокремлює роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» й факт співавторства, адже кожен із письменників, як зазначала О. Майдан, створив «свого розповідача, а разом з цим – свою версію втілення авторської думки». Панас Мирний, сповідуючи принцип авторського невтручання в хід розвитку подій, виступає об'єктивним спостерігачем і не виявляє своєї присутності в художньому творі (гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації). Тоді як об'єктивна позиція Івана Білика все ж позначена авторською присутністю (гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації). Підтвердження цій думці можна знайти в розділі «Старе – та поновлене», в якому йдеться про вибори до земської управи. Розповідач «розставляє» персонажів, керує ними, на що вказує використання присвійних займенників: «Хоч наші дукачі були в добрих синіх жупанах, а все-таки така незвичайна сміливість колола очі».

На жаль, наявність двох розповідачів – одна з причин недосягнутості гармонії між авторами роману, на чому свого часу наголошували О. Білецький, О. Майдан, І. Франко.

Оригінальність роману полягає й у зображенні світу на основі поєднання логічного й емоційного начал. Важливу роль у цьому плані відіграє ліричний компонент, привнесений за допомогою пейзажу. Природа виконує функцію не лише тла, а й пристосована для нюансування психологічного стану персонажа, його емоцій і настроїв (наприклад, опис поля весняної гождої днини на початку твору, коли Чіпка вперше побачив Галю, чи похмуро дощового дня, коли головний герой дізнається від діда Уласа про свого батька, або коли Мотря Жуківна, дізнавшись про злочин свого сина, йде разом із дівчинкою, яка

прибігла шукати рятунку від убивць, до волості дорогою, освітленою кривавою загравою палаючої хати).

Відритий романний простір, дослідницька природа романного жанру сприяють тому, що питання внутрішньої сутності характерів, введених на сторінках роману, залишається не з'ясованим до кінця, оскільки кожен із них (характерів) перебуває в неперервному процесі становлення. Це зауваження стосується й письменницької думки, яка рухається від невідомого до відомого й працює не лише на осмислення буденних ситуацій і явищ соціального буття, а й таких, що виходять за межі загальноприйняті, і є явищами незрозумілими, невизначеними, а часто й неоднозначними.

Отже, поетикальні особливості роману Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» зумовлені авторською індивідуальністю та конкретними завданнями, які будучи справжнім викликом для письменників, були виконані настільки вправно, що твір увійшов в історію класичної української літератури.

І. Карпенко-Карий – драматург. Сучасне прочитання його творів. Аналіз комедії «Мартин Боруля»

Серйозну літературну творчість як драматург І. Карпенко-Карий (Тобілевич) розпочав у 1883 році, коли став актором трупі М. Старицького.

Творча спадщина митця складає 18 оригінальних драматичних творів і кілька переробок. Нещодавно було опубліковано його драму «Мазепа» (історичні картини в шести діях).

Розвиваючись паралельно двома тематичними лініями (на сучасну й історичну тематику), драматургія І. Карпенка-Карого водночас виразно демонструє рух до масштабності, своєрідної епічності, монументальності, інтелектуалізму та ідеологізації у висвітленні подій, виразнішим стає її зв'язок з реальними соціально-політичними та культурними фактами, що ще більше актуалізує художній зміст того чи іншого твору. Тому закономірно, що в його драмах поступово більшає кількість дійових осіб, зростає обсяг творів, поглиблюється та розширюється їх проблематика.

Будучи орієнтованою передусім на сприймання підготовленого глядача, драматургія І. Карпенка-Карого водночас є виразно «літературною», «письменницькою», інтелектуалізовано, що, як слушно писали сучасні українські дослідники, зокрема Л. Мороз, сприяло тому, що вона «підсумувала майже столітній розвиток української драматургії, піднявши її на новий рівень», а відтак наче перекинувши місток уже в ХХ століття.

Драматургія І. Карпенка-Карого залишається сторінкою в історії української літератури й може бути предметом прочитання, історико-літературного вивчення та театральних інтерпретацій з урахуванням часової дистанції та потреб сьогодення. Сучасний читач має власний досвід, тому на перетині смислових горизонтів тексту й читача (глядача) сьогодні зосереджено великий естетичний заряд вибухової сили. У цьому вбачається художній

потенціал творів І. Карпенка-Карого, зокрема «Мартина Борулі». Твір можна розглядати в новій інтерпретації. Цінним на сьогодні є те, що крізь авторські оцінки подій і вчинків персонажа прозирають загальнолюдські цінності.

Матеріалом для твору «Мартин Боруля» (1986) послужив дійсний факт, що мав місце в сім'ї Тобілевичів. Батько драматурга Карпо Адамович протягом багатьох років вів судову справу про визнання його роду в дворянстві. Коли, здавалося, все вже було готове, хтось із писарів додивився, що в давніх паперах стояло прізвище Тобілевич, а в нових – Тобелевич. На цій підставі Карпу Адамовичу було відмовлено в дворянстві. Жанр твору визначають і як комедія, і як трагікомедія. Центральний персонаж твору – Мартин Боруля. Натура це в основному здорова, але скалічена нездоланим прагненням вийти на «дворянську лінію». Сина він «опреділив у земський суд», бо вважав, що така служба підходить для дворянства. Дочку намагався «пристроїть за благородного чоловіка». Він заборонив дітям називати батьків «по-мужичі» «мамо», «тато», а неодмінно так, як це в панів кажуть : «папінька», «мамінька». Наймитам звелів величати себе «паном». Мартин мріє розвести собак, їздити на охоту, грати в карти – робити все, що, на його думку, годиться робити дворянам. Він довго нудиться вранці в постелі, хоч з незвички і болять боки, примушує дочку сидіти за п'яльцями, бо то, мовляв панське діло, цікавиться, коли пити каву – до борщу чи після. Усі ці «атрибути» дворянства насаджуються механічно. Невідповідність між побутовим укладом сім'ї Мартина і тими «дворянськими порядками», які він намагається завести у себе, створює комедійні ситуації. Підсилює х сприйняття образ Омелька – простодушного і навіть простакуватого. Він сприймає світ таким, як той є. Стоїть на голову вище від свого хазяїна, хоча той вважає свого наймита нижчим за себе. Цю думку підкреслено протягом усього твору. Драматург зберігає незмінну «лінію» поведінки Омелька в найрізноманітніших ситуаціях і вкладаючи йому в уста слова, сповнені дошкульної і в той час прихованої іронії. Омелько ніби ненароком, по своїй простоті висміює гоноровитого «уродзогого шляхтича» і робить це так тонко, що й Боруля не второпає – навмисне він його дражнить чи тяжкий Омелько й є. Омелько, в свою чергу, не розуміє хазяїна : «Поки був чоловіком – і не вередував, а паном зробили – чорт тепер на нього й потрапить».

Вмотивованою є розв'язка комедії. Мартин Боруля зазнає невдачі по всіх «лініях» : сусід-поміщик виграв позов у суді, сина Степана прогнали з канцелярії, наречний доньки Марисі Націєвський виявився шарлатаном і втік, що дуже потішило її, через одну літеру в прізвищі (Боруля – Беруля) не затвердили Мартина в дворянстві і довелося спалити всі папери і герб «тшивдар», а разом із ними й надії вийти колись на «дворянську лінію».

І. Карпенко-Карий їдко висміює не тільки Мартина Борулю, але й тих, на кого йому доводиться спиратися і до кого звертатися за допомогою у своїх домаганнях. Таким, зокрема, є повірений Трандальов – людина без певної професії і без найменшого уявлення про порядність, честь, гідність, який веде одночасно справу Борулі проти Красовського, а справу Красовського – проти Борулі.

Висміяно в творі і тогочасні судові порядки з їх хабарництвом, крющотворством, які видавали за правосуддя.

Змістовна і функціональна особливість характеру головного персонажу, який виступає одночасно як джерело і як форма розкриття змісту, оновлює конфлікт. Образ Борулі – центр і пружина дії, характер, що творить обставини, здатні скеровувати дію у заданому напрямку. Характер сам творить свою долю, згідно мети, яку хоче осягнути. Зумовленість розвитку сюжету визначається особливостями характеру персонажа, а не збігом обставин. Сюжет комедії «Мартин Боруля» - трагікомічна історія і логіка характеру головного персонажа. І. Карпенко-Карий у цьому творі, як і в багатьох інших, висловив глибоку гуманістичну думку про те, що не аристократичне походження, а особисті якості людини визначають її місце в суспільстві, що кожна людина повинна робити ту справу, до якої має природній нахил. Ця думка тісно пов'язана з ідеями «сродної праці» Г. Сковороди, творчо продовжує і розвиває їх. Засобами її реалізації виступають : іронія, часом доведена до абсурду, порушення логічної послідовності дій та вчинків персонажів, подвійне витлумачення реплік, повторення, внаслідок якого різко змінюється суть сказаного, буквалізація метафори, гіперболізація тощо.

Важлива роль у творі хронотопу, який може бути екскурсивним (повернення в минуле) та про курсивним (забігання у майбутнє). Увесь твір проймає про курсивний хронотоп. Мартин Боруля уже уявляє себе дворянином, хоча боротьба за це лише розпочинається. Головний персонаж постійно мріє про дворянство, уявляючи свою сім'ю щасливою. Засобами про курсивного хронотопу, а саме мріями, Палажка та Мартин «виводять» майбутнє Марисі, сваряться через кумів, хоча ще не мають не лише онуків, але й не видали доньку заміж.

У яві II дії IV, де наскрізна дія рухається до кульмінаційної точки, уже стає очевидною нездійсненність задуманого персонажем, а він ще веде боротьбу за дворянство, навіть тріумфую, уявляє майбутнє : «Безперемінно заведу такий порядок : чи прокинувся, чи ні, а буду лежать до сніданку».

Велику роль у розвитку дії відіграє екскурсивний хронотоп. Саме завдяки поверненню у минуле дізнаємося про події. Про те, що відбулося після від'їзду Націєвського, дізнаємося від Омелька. Про подальший перебіг подій стає зрозуміло з розмови Марисі зі Степаном : після тієї «оказії» Красовський, зібравши людей, виганяв їх із села, мав намір розвалити хату; батько дуже сердилися, що спричинило до втрати свідомості. Мати змушена була принижуватися перед Красовським, просячи «відстрочки» на місяць. Та й Гервасій заступився. А за кілька днів прийшла «ба мага» про відмову в наданні титулу. Батько «і зовсім уже занедужали». Саме через спогади Мартина реципієнт дізнається про причини відмови.

Отже, основна дія відбувається поза сценою і головними її провідниками є засоби ретроспекції : спогади, мрії, марення. Реципієнт дізнається про ту чи іншу подію вже по її завершенні. У комедії є навіть персонаж, який увесь час згадує про минуле (Протасій). Наскрізною ж мрією у творі є мрія Мартина Борулі про дворянський титул.

Мотиви лірики та своєрідність поезії І. Франка (на матеріалі збірок «З вершин і низин», «Зів'яле листя», «Мій Ізмарагд»)

Є. Маланюк у статті «Франко незнаний» писав, що «...коли Шевченко був у поезії явленням – майже демонічної – в своїм творчій діонісійстві – національної емоції (якої жар, до речі, так відчув і так подивляв Франко), то Іван Франко був явленням у ній національного інтелекту!».

Геній І. Франка як митця найбільше розкрився саме в поезії. Вона була станом його душі, способом мислення.

Люди, люди! Я ваш брат,
Я для Вас рад жити,
Серця свого кров'ю рад
Ваше горе змити...

І. Франка часто ставлять поряд із Т. Шевченком, бо обидва генії України були речниками, заступниками, поводири українського народу.

У 1913 році С. Петлюра на сторінках журналу «Украинская жизнь» вмістив статтю під назвою «Іван Франко – поет національної честі». Він писав: «Після Шевченка долю поводири національного ідеалу українського народу прийняв Іван Франко: це високе покликання гідно і з честю виконав!».

Свій поетичний маніфест І. Франко дійсно виконав: працював до скону, навіть тоді, коли хворі руки не мали сили тримати перо – диктував думки синові Петру.

Якщо він був каменярем, то не тільки тим, що «лупав скалу», а й тим, що клав підмурівок незалежності України. М. Грушевському, який трудився поруч з І. Франком на одному духовному полі, поезія І. Франка «звучала, як похідний марш, як воєнний клич», а ціла його творчість була «національним подвигом».

І. Франко передовсім – поет. Поезіями він розпочав свою творчість, ними і завершив її. Його прижиттєві поетичні збірки: «Баляди і розкази», «З вершин і низин» (1876 і 1893 роки видання), «Зів'яле листя», «Мій Ізмарагд», «Із днів журби», «Semper tiro», «Давнє і нове», «Із літ моєї молодості».

Дослідники-літературознавці вважають вершиною громадянської лірики І. Франка збірку «З вершин і низин». Сюди увійшли поезії, написані протягом двадцяти років. «Закличним маршем», написаним композитором С. Людкевичем, звучить «Гімн» І. Франка, який став одним із кращих зразків української музичної класики. Це гімн вічному революціонерові – безсмертному народові, що віками йде боротись «за поступ, щастя й волю». Краща, свідоміша часточка цього народу – «дух, наука, думка, воля» – завжди попереду. А мета у всіх – одна: «Не ридать, а здобувать, хоч синам, як не собі, кращу долю в боротьбі».

Глибокі філософські думки викладено в циклі «Веснянки». Мотив передчуття оновлення людини й суспільства звучить у вірші «Гримить», а сили матері-природи, мудрості сіяча – у вірші «Гріє сонечко». Розпачливі контрасти проймають серце поета – краса природи і убогість народного життя. Однак людина допоки живе, повинна вбирати в себе красу і боротися з убогством та горем.

«Vivere memento!» – «Пам'ятай, що живеш!» – закликає поет. І. Франко творчо розвинув народнопісенні традиції. У 15 поезіях циклу «Веснянки» кожен пейзаж красуні-весни як мрія про оновлення людського життя. Тяжко

чесному громадянину – куди не глянь, «бідний гине з голоду мужик», «тьма й неволя п'є народну кров» («Весняні пісні»). І з'являються мотиви суму, скорботи («Ще щебече у садочку соловій», «Весно, ох, довго ж на тебе чекати!»). Ліричний герой просить, як міфічний Антей, сили в матінки-землі («Земле, моя всеплодющая мати»), готуючись до тернистої дороги боротьби за щастя народу.

Сумовита поетичність простежується у циклі «осінні думи», де поєднано настрої людини і стану природи. «Наймит» – другий гімн збірки, що возвеличує волейбольний талановитий український народ і пророкує йому щасливе прийдешнє.

«Галицькі образки» – віршовані картинки народного горя.

Значна частина збірки – сонети, які І. Франко називає рабами форми і панами змісту. І поет вклав у сонети соціальний зміст і примусив цю строгу класичну строфу говорити про людські болі. Так з'явилися «Тюремні сонети», «Вольні сонети».

Розділ сатири під назвою «Оси» – це ще один доказ різноманітності настроїв і мотивів збірки. Сатиричні вірші висміюють освічене панство, яке багато говорить, але мало робить для народу. Відомий вірш «Каменярі» – суцільна алегорія, що підкреслював і сам Франко.

Збірка «Зів'яле листя» (1896) І. Франка – це «Пісня пісень» нашої літератури. Почуття, що його прагне зрозуміти герой, проходить різні стадії і завершується трагічним фіналом, є ствердженням / запереченням стану душі. Цю ідею несуть усі поезії збірки: «Першого жмутка» (1886–1893 рр), «Другого жмутка» (1895), «Третього жмутка» (1896).

Неможливість осягнути щастя усвідомлюється ліричним героєм «Зів'ялого листя» і тим самим посилює, нагнітає мотив назавжди втраченого, нездійсненого. Перший жмуток відкривається чотиривіршем, в якому перевтілення автора в ліричного героя і навпаки органічне: біль ліричного героя народжує хвилю пісень, а пісні є відгомонам того, що твориться не лише в душі героя, а й поета, – зіткнення особистості, вразливої, чутливої, вельми типової для людини на зламі століть, з неминучими обставинами, з нерозв'язними проблемами. Самоспостереження, самоаналіз також характерні як вияв душевної складності, трагізму.

Завершується перший жмуток поетичною перлиною «Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі» із втіленою в ній незвичайною силою почуття. Саме почуття й в основі руху ліричного героя, скерованого на осягнення буття. Але ж буття героя – це душевні муки, страждання, яким він не бачить краю, бо його любов безнадійна. З'являються образи нірвани, Будди, матерії. Утвердження безсмертя, яке не приймається ліричним героєм, підкреслює його моральну неспроможність у розв'язанні конфлікту. З одного боку, прагнення позбавитись мук, припинити існування, а з іншого, - усвідомлення вищих законів розвитку, де все змінюється, де ніщо не твориться з нічого, бо матерія як втілена ідея Творця вічна в своїх перетвореннях і діалектичних змінах.

У моменти найвищого трагізму часто в підтексті, та й відкритим текстом, звучить мотив смерті. Герой гине, але залишається в свідомості живих як образ яскравої особистості. Торжествує безсмертя душі.

І. Франко змалював у «Зів'ялому листі» людську драму, підніс її до таких висот поезії, коли почуття, прагнення пристрасті героя набувають широкого

узагальнення, що не може не мати суспільного резонансу. Коли в першому «жмутку» переважають життєстверджуючі мотиви, то в другому вони слабнуть, а в третьому – герой уже розуміє, що «стелиться ... в безодню шлях» («Тричі мені являлася любов»). Поезія «Червона калино, чого в лузі гнешся?» має народнопісенну основу, як і поезія «Ой ти, дівчино, з горіха зерня...»

До шедеврів інтимної лірики «належить подія «Чого являєшся мені у сні?». Це надривно-зажурений вибух людського почуття. Ліричний герой у душевному сум'ятті. Його серце страждає від нерозділеного кохання. Немає відповіді на його запитання:

Чого являєшся мені
У сні?
Чого звертаєш ти до мене
Чудові очі ті ясні,
Сумні,
Немов криниці дно студене?

Тож продовжується мука «довгими ночами».

Ліричний герой «Зів'ялого листя» в коханні страждає. Через біль і страждання він приходить до кінця, не гублячи свого почуття. Образ любові, що створив І. Франко у ліричній драмі «Зів'яле листя», належить до тих вічних явищ, яких не здатен затерти час.

Уся збірка «Зів'яле листя» побудована за драматичним принципом. У ній, як слушно зауважив С. Шаховський, розгортається напружений і тривалий у часі сюжет, «герой зображений у трьох «жмутках», як у трьох діях, і міняється, потрапляючи в різні обставини, а переважна більшість пісень – це немов монологи».

«Мій Ізмарагд» (1898) – це повний курс практичної християнської моралі, як сказав про збірку сам І. Франко. «Ізмарагдами» (коштовними камінцями) в Київській Русі називали збірники, де проповідувалася християнська мораль. Вічні загальнолюдські моральні цінності втілено в поезіях цієї збірки І. Франка. Багата жанрова палітра збірки: притчі, легенди, паренетікони (повчання) тощо.

Про І. Франка можна сказати словами з його «Перехресних стежок»: «Він шукав людей, у яких слова йшли в парі з ділами», і зневажав тих, «у яких патріотизм звичайно й кінчався на дебатах». Псевдопатріоти, балакуни викликали в нього огиду. Одному з них він присвятив поезію «Сідоглавому». Це типовий віршований памфлет. Він був написаний у відповідь галицькому громадському діячеві Юліану Романчуку (мав сиве волосся), котрий звинувачував І. Франка у відсутності громадянського патріотизму, назвав його «смутною появою». Вірш побудований на антитезі. Псевдопатріотизму українського панства протиставляється щира любов до України її відданого сина. Істинному патріоту болить її «відвічне страждання».

У ході полеміки виявились і два різні підходи до розуміння історії України: «сідоглавий» розуміє її як історію князів і гетьманів, а ліричний герой у цій історії бачить передусім горе України.

Композиція вірша «Сідоглавому» відповідає його полемічному спрямуванню. Твір побудовано за всіма правилами риторики: І строфа –

висунення тез обох опонентів, II–VI строфи – нагромадження аргументів, VII строфа – висновки. Поетові потрібно було довести свою правоту стисло і переконливо, тому і наявні в кожній строфі і антитеза, і порівняння.

Вірш «Декадент» – автобіографічна сповідь, хоча й забарвлена сарказмом, іронією, самоіронією. Твір було написано у відповідь українському поетові і критикові В. Щурату, який в одній із статей говорив про збірку «Зів'яле листя» як прояв декадансу в українській літературі. Для ліричного героя поезії звинувачення є прикрою несподіванкою: «я декадент? Се новина для мене!» Надія на світле прийдешнє ніколи не покидала І. Франка, бо він вірив у щасливе майбутнє свого народу:

Який я декадент? Я син народа,
Що вгору йде, хоч був запертий в льох.
Мій поклик: праця, щастя і свобода,
Я є мужик, пролог, не епілог.

Картини народного горя розкрито в циклах «По селах», «До Бразилії!». Важливі філософські проблеми порушено у притчах («Притча про життя», «Притча про красу», «Притча про віру», «Притча про приятнь», «Притча про нерозум» тощо).

Переважна більшість поезій цієї збірки – це моральні і загальнолюдські роздуми про добро і зло, дружбу і вірність, громадське і особисте, про сутність людського життя.

Поетика І. Франка – це справжня художня майстерня. Своєрідність її в тому, що в І. Франка все – віршовий розмір чи будова строфи, певний троп чи стилістична фігура – зумовлювалось конкретною темою, конкретною метою, тому виливалось у неповторну і органічну, поліфонічну єдність змісту і форми.

«Захар Беркут» І. Франка. Жанр. Проблематика. Міфологізм твору

Повість І. Франка «Захар Беркут» стала предметом наукових зацікавлень І. Басса, О. Білецького, Ю. Бондаренка, Т. Гундорової, І. Денисюка, О. Дея, І. Журавської, В. Загороднюк, Т. Кари, Л. Кілініченко, Ю. Кобилецького, І. Набитовича, О. Санівського, І. Сюдюкова, М. Ясинського, О. Циганок та ін. Перелік дослідників не лише далеко неповний, а й далі збагачується новими іменами та їх розвідками, у котрих усе частіше звучить нота сьогодення, з позицій якої відбувається наукова рецепція твору.

Написану за півтора місяці повість «Захар Беркут», було подано автором на конкурс історичних творів, оголошений Львівським часописом «Зоря» у вересні 1882 р. Твір, про задум котрого І. Франко говорив у листі І. Белею як про «повість по-німецьки... історично-сенсаційну-реальну», було визнано кращим із семи, поданих на розсуд журі. Свою ідею І. Франко реалізував в україномовному художньому полотні, яке перекладено дванадцятьма мовами світу (польською, російською, чеською, німецькою, англійською, узбецькою, болгарською, сербською, угорською, естонською, французькою).

Осмислення твору на рівні інших родів і видів мистецтва (драмі (П. Франко «Захар Беркут» (1928), О. Говда «Кінь Перуна» (2003)), однойменних художніх фільмах (режисер Л. Осика, автор сценарію Д. Павличко (1971); режисер А. Сеїтаблаєв, автори сценарію Я. Войцешек і Р. Ронат (2019)); опері (Я. Мамонтов «Золотий обруч», лібрето опери Б. Лятошинського (1930)); коміксах (в обробці тексту Л. Пархоменко й О. Ульяненко та ілюстраціях Н. Таробарової (2007); обробці й ілюстраціях О. Корешкова (2019)), живописі (художники-ілюстратори І. Падалко, В. Литвиненко, І. Крислач, Г. Якутович), значна кількість перевидань твору й перекладів свідчать не лише про високий художній рівень повісті, а й її актуальність як для української, так і для інших націй.

«Захар Беркут» – повість. Оскільки це епічне художнє полотно середнього обсягу з доволі широкою мережею персонажів (проте не настільки розгалуженою, як, скажімо, у творах Панаса Мирного «Повія» чи того ж І. Франка «Перехресні стежки»), характери котрих виписано детально. Письменник сконцентрував увагу на розкритті кількох конфліктів (тухольці – Тугар Вовк, Максим – Тугар Вовк, тухольська громада – монгольська орда), й одного епізоду з життя громади. І найголовніше – автор знає «рецепт», як протистояти внутрішнім і зовнішнім ворогам. Це можна зробити лише досягнувши певного рівня індивідуальної й громадянської свідомості, яка має бути свідомістю вільної особистості з високим ступенем самосвідомості.

У ході аналізу жарової специфіки твору не можна обійти увагою констатацію літературознавцями приналежності повісті І. Франка «Захар Беркут» до утопії, однак аргументованих досліджень стосовно цього питання немає. Думаємо, що це питання майбутніх наукових розвідок і дискусій, оскільки, як зауважує Ю. Бондар, письменник «конструє еталон, образ «національного раю», будуючи автентичний світ Тухлі на принципах узгодження з тією частиною вищих сил, що уособлюють добро і справедливість. Гармонія людини і загалу, демократичність політичного ладу... в такий спосіб... включаються в розряд абсолютних вартостей». До того ж фахівцям відомі факти існування подібних до тухольської громад, про що пише доктор історичних наук Ю. Котляр у статті «Тухольська республіка І. Я. Франка: історичний аспект»: «геній І. Франка напророчив створення через якихось 37 років по всій території України великої кількості республік – Бойківської, Гуцульської, Холодноярівської, Висуньської, Баштанської, Врадіївської, коли населення України в тяжкі часи боротьби з різними ворогами «згадало» прадавні закони існування громад і республіканського устрою».

За змістом твір І. Франка «Захар Беркут» – історична повість (жанровий різновид). На користь цього твердження спрацьовують: авторський задум, подача твору на конкурс історичних творів (про що йшлося вище); підзаголовок («Образ громадського життя Карпатської Русі в XIII віці»); передмова до твору, в котрій І. Франко, наголошуючи на відмінностях предмета інтересу фахівця-історика й письменника, який працює над історичним твором, їхньої специфіки дослідження минувшини («Історикові ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатування актів, натомість повістяр користується тільки історичними

актами для своїх окремих цілей, для втілення певної ідеї в певних живих, типових особах... де історик оперує аргументами і логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми), презентував власне розуміння особливостей художнього твору на історичну тему («історична повість має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних живих людей») й окреслив його історичне підґрунтя («Головна основа взята почасти з історії (напад монголів і їх ватажок Пета), а почасти з переказів народних (про потоплення монгольської ватаги і ін.»); епіграф: «Дела давно минувших дней, / Преданья старины глубокой...», взятий із поеми О. Пушкіна «Руслан і Людмила», який є свідченням «віддаленості» подій, художньо ретрансльованих у творі; реальні історичні особи, які діють «у кадрі» чи поза ним: Данило Галицький, Чингісхан, Батий, онуки Чингісхана Пета й Бурунда, історичні події: монгольська навала на Русь, падіння Києва, битва на річці Калці тощо; історична дистанція в кілька століть між осмислюваними подіями й автором.

Проблемний спектр твору доволі широкий. Письменник порушує питання як соціально-політичного, так і морально-етичного планів: патріотизму, громадської згуртованості, активної суспільної позиції, соціальної демократії, захисту рідної землі, людської гідності, свободи, людини й природи, сили віри, самопожертви, батьків і дітей тощо. Виходячи із задуму й творчих завдань (повість має бути історичною, «ідеальною по розумінню характерів, хоч і реальною по методі писання»), І. Франко обирає не нову наративну стратегію, але, на його думку, найдієвішу для реалізації поставленої мети, яка вибудовується на контрасті – з одного боку демократичні (тухольська громада, яку насамперед представляють Захар і Максим Беркути), а з іншого – деструктивні (боярин Тугар Вовк, монгольська орда на чолі з внуками Чингісхана Бурундою- й Петою-бегадирами) сили. Представники цих двох таборів є носіями кардинально-різних морально-етичних засад і прихильниками відмінних суспільних устроїв, саме через призму їх комунікації автор забезпечує не лише репрезентацію кожного наступного етапу подієвості, а й ретрансльовує власну позицію щодо кожної проблеми, яка звучить у творі.

У цьому плані важливу роль відіграє й міфологізм твору.

Фантастичні персонажі не лише «працюють» на розкриття ідейно-тематичного рівня твору, а й сприяють увиразненню зображення протистояння русичів і загарбників за конкретну територію, яке є боротьбою між життям і смертю. Просторові координати твору в оповіді розширюються: «Спочатку це тухольська «кітловина», Карпатські гори, далі – Київська Русь, ще далі – Україна в трансчасовому вимірі. У кожному випадку життя і смерть уособлені в протиставлених силах: тухольцях і загоні Бурунди, народі Київської Русі і поневолювачах, українцях і абстрактно окреслених чужинцях».

Франковий алгоритм творення міфу класичний, оскільки вже з першого речення («Давно те, дуже давно діялося, ще коли велетні жили в наших горах») простежується причинно-наслідковий зв'язок, що є свідченням пошуку зародків подальших суспільно-історичних подій і вибору наративної стратегії, побудованої на антитезі й представленій двома рівнями ритуально-міфологічної матриці: сакральним і антропологічним.

Священний простір формують макро- й мікропідрівні. Макропідрівень у творі розмитий, й декларується лише переказами Захара Беркута язичницьких міфів про створення світу, подарунки богів першим людям (Даждьбог подарував Діду й Ладі три зернини: пшениці, жита й ячменю, Перун – іскру вогню, а Світовид – волосину, з якої постали корова й пастух; життя перших людей, старих велетів і їхнього царя). Другий підрівень у творі виписано детально, через призму протистояння Морани (богині смерті) й Сторожа (царя велетів), яке закінчилося втратою сили богині смерті над Карпатами й вічному бутті володаря велетів у вигляді каменю.

Антропологічний рівень можна охарактеризувати як художню версію *déjà vu* протистояння сил життя (тухольці) й смерті (монголи).

Нащадки царя велетів тухольці – зразок ідеальної спільноти, головними принципами існування якої є рівність і духовна єдність громадян (для всіх одне право, спільні утіждя, історія, пам'ять тощо). На чолі тухольців – Захар Беркут, через образ якого оприявнюється вплив легенди про володаря в змістових координатах повісті: він духовно сильний, мудрий керівник, подвижник перемоги над ворогом. Його життєві орієнтири й прикінцева життєва мета суголосні головній настанові Сторожа – «утвердження перемоги життя над смертю». Не випадково в час найбільшої небезпеки Захар Беркут словами молитви апелює до «опікуна»: «Великий наш Стороже!.. Зломи другий раз погану силу так, як зломив її перший раз, коли могутньою рукою розбив сесю кам'яну стіну і дав водам протоку, і дарував отсю прекрасну долину. Загати її тепер назад, нехай згине горда ворожа сила, що тепер знущається над нами!..»

Продовжувачі родоводу богині смерті – руйнівники, головна модель суспільної організації котрих окреслюється схемою хазяїн–раб, а домінуючим принципом – страх перед жорстоким покаранням за будь-яку провину. Це спільнота, в якій відсутнє поняття особистості, її цінностей, що унаочнено в сцені затоплення монголів у долині (втративши контроль над ситуацією й відчуваючи подих смерті, вони, знищують один одного. І це не лише бажання рятуватися ціною життя іншого, це прояви сліпої помсти за ганебну поразку, вияв власного й водночас спільного безсилля).

Антиподом Захара Беркута виступає Бурунда – найстрашніший, «безтямно сміливий і кровожадний завойовник» серед усіх «дітей Морани», загони якого по собі залишали руїни і згарища. Він своїми деструктивними сутністю, поведінкою й діями є цілковитою протилежністю Захару Беркуту, головною метою життя і діяльності якого є служіння громаді.

Антропологічний рівень твору оприявнюється й за допомогою введення в художню тканину повісті тваринного світу. І. Франко порушує класичну модель бестіарного епосу й представляє модель, у якій світ тварин проєктується на світ людей.

Оповідь про один із епізодів життя тухольської громади починається полюванням (зав'язка повісті), яке «представлено як війну зі звіром», оскільки «то не забавка, то боротьба тяжка, не раз кровава, не раз на життя і смерть. Тури, медведі, дики – се небезпечні противники». У фіналі повісті також лови, але не на звіра, а на ворога, загнаного в пастку-кітловину. Дорога на полювання – «входження у звірине царство», котре живе за власними законами, і в яке

втручається людина (чужак). Вхід монголів у тухольську долину – це вторгнення на чужу територію, яке супроводжується реакцією тваринного світу, що відчуває поживу, а отже, віщує небезпеку: «вили вовки, гавкали уриваним голосом лиси, бегетіли олені, ричали тури... Зловіще птаство б'ється в повітрі, розривається плахтами і кидається в різні боки, мов хмари, биті бурею». За допомогою тваринного світу, що виявляється і в антитезі «тухольські ведмеді»–вовки-моголи, полювання як війна (розвага, схожа на війну) перетворюється в ході розвитку подій на війну як полювання, адже дії тухольців передбачають вистежування, переслідування, відстріл. Із цієї точки зору «важливим ключем до розшифрування кодів тваринного епосу, який є символом війни проти монголів у творі, стають тваринні тотеми та імена головних героїв твору».

Очільник тухольців носить прізвище Беркут, яке є прямою вказівкою як на тотема роду – хижого птаха родини яструбових групи орлиних беркута, так і на домінуючі риси характеру й поведінки його носія: гордий, незалежний, сміливий, поважний і неквапливий; той, хто бачить далеко (маємо на увазі масштабність мислення). «Ця тотемна ознака стає відразу ж і метафорою домішки-гнізда Беркутів», оскільки автор, описуючи обійстя їхнього роду, називає його «гніздом». Проте не лише рідна оселя й сім'я є «територією» Захара Беркута, його «теренами» є громада, яку він вважає домом, про яку дбає, яку захищає.

Alter ego Тугара є вовк (хижий ссавець з роду пес родини псових, який добуває їжу самостійно активним пошуком та переслідування жертв), що підкреслюється повним бойовим спорядженням, у котрому він з'являється на тухольську раду («Поверх усієї... зброї, на знак... свого наміру, накинув вовчу шкіру з пащею... Довкола боярина йшло десять вояків... повбираних у такі ж вовчі шкіри...»), думками, діями, вчинками (прагнення влади, багатства, земельних угідь. Хоч і є русином, про що свідчить порівняння з тухольським ведмедем, але, через зраду асоціюється з монголами, яких у творі також називають вовками), рисами характеру (запальний, жорстокий).

У повісті є завуальована проєкція тухольців і Тухольщини на ведмедів та їхні володіння, тоді як моголи неодноразово порівнюється з вовчою зграєю. І перемога тухольців над загарбниками стає можливою завдяки згуртованості громади та її об'єднанню з сусідніми спільнотами.

Отже, міфологізм повісті постає, на думку І. Набитовича, у «вигляді трьох концентричних кіл, розміщених одне в одному... перше, внутрішнє коло – це коло полювання, яке є своєрідним ритуалом-пере-живанням війни... друге, ширше коло, яке охоплює попереднє, відображення війни між бойками й монголами як ритуал-пере-живання війни між Сторожем і Мораною; третє – найширше коло, є первісною реальністю (війна між Мораною та Сторожем)» і є модульним ядром внутрішніх механізмів художнього твору.

Проблематика творчості М. Коцюбинського. Аналіз новели «Інтермеццо» або повісті «Тіні забутих предків»

Творчість М. Коцюбинського репрезентує перелом, що відбувся в українській літературі помежів'я століть. Зміна творчої манери, що торкнулась і змістової, й формальної сторін його творів, є радикальною: якщо ранні прозові твори цілком знаходяться у межах реалістичного дискурсу, то зріла новелістика письменника демонструє різкий перехід від реалізму до новітніх принципів письма, що дає підстави для рецепція митця як представника однієї із течій модернізму, а саме – імпресіонізму. К. Сізова у монографії «Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст.» зауважує, що у ранній новелістиці М. Коцюбинського превалює соціальна проблематика, що є особливо відчутною у творах про дітей («Ялинка», «Харитя», «Маленький грішник»). У портретних характеристиках Хариті з однойменного оповідання та Дмитрика («Маленький грішник») центральною є вказівка на бідність, нужденність. Спільною деталлю портретів є великі сиві очі, яка покликана підкреслити розум і духовність маленьких героїв. Дидактичність творів значною мірою зумовлена їх адресною аудиторією – дитяча література передусім повинна повчати.

На початку XX століття творча манера М. Коцюбинського переживає суттєву трансформацію – змінюється ідейна проблематика. Творчість 1905–1912 рр. («Сміх», «Він іде», «Невідомий» «Persona grata», «В дорозі») вказує на те, що М. Коцюбинський остаточно пориває з народницькою літературою і переходить на революційну тематику, опрацьовуючи її у поезиці імпресіонізму.

Я. Поліщук у статті «Індивідуальна естетика Михайла Коцюбинського» підкреслює ознаки зрілого реалізму М. Коцюбинського, характерні для новел, написаних письменником наприкінці творчого шляху – «Хвала життю!», «На острові»: 1) лаконізм вислову й місткість фрази, що досягалися ретельним обдумуванням кожного образу та розширенням мовних засобів; 2) поєднання ліричного чинника з епічним і нерідко, перевага першого над другим; 3) сконцентрованість художньої деталі, її символічна багатозначність, що тяжіє до символу; 4) уміння моделювати багатий підтекст образу, спонукати читача до роздуму, через багатозначні асоціації інтригувати його, залучати до атмосфери краси та гармонії; 5) блискуча майстерність пейзажу, причому лірично-імпресіоністичні пейзажі М. Коцюбинського становлять своєрідний епіцентр його творів – не смисловий, звісно, а настроєвий, сугестивний.

Найповніше остання ознака розкривається у новелі «Intermezzo». Як зазначає О. Москаленко у статті «І благословен я був між золотим сонцем й зеленою землею...». До проблеми вивчення імпресіоністичної новели М. Коцюбинського «Intermezzo», імпресіоністична новела М. Коцюбинського «Intermezzo» входить до програми шкільного курсу, але, як показує практика, учні не завжди можуть зрозуміти та оцінити її, а отже й сприйняти належним чином. Причин кілька:

По-перше, дуже часто аналіз твору відбувається за таким же принципом, як і творів, де є виразний подібний сюжет. Робота над текстом обмежується

характеристикою змісту: акцентуванням на подіях, ідеї, проблематиці, темі. По-друге, недостатня увага до образної системи та художньої тканини твору. Поза увагою залишаються засоби зображення, що призводить до поверхового сприйняття й нерозуміння літератури як мистецтва слова. По-третє, шкільна програма недостатньо зосереджується на стилістичній манері письма автора та художньому напрямі, до якого належить цей твір. Відповідно і у вищу школу приходять студенти, у яких відсутні чітко сформовані уявлення про присутні риси імпресіонізму як в літературі, так і в інших суміжних мистецтвах. А це, в свою чергу, перешкоджає цілісному розумінню твору.

Щодо вчительських методичних розробок «Intermezzo» М. Коцюбинського, то їх маємо значну кількість: Н. Вікторенко, Н. Головецька, І. Кравченко, О. Кравченко, С. Молочко, Л. Новікова, О. Шваєвська. Найчастіше вчителі, як було зазначено раніше, звертаються до назви твору, акцентуючи увагу на тому, що *Intermezzo* (італ.) – «перерва». Так називали невеликий музичний твір, що виконувався в перервах між актами трагедії чи опери. Коцюбинський вкладає в назву ширший зміст: у нього це не просто перепочинок, а духовне відродження людини на природі.

Також важливим у шкільному вивченні твору є його жанрова характеристика, тема та ідея. Так, «Intermezzo» – психологічна новела з жанровими ознаками поезії у прозі, має яскраво виражений ліричний характер. Тема: роль митця і призначення мистецтва в суспільстві. Ідея: погляди на митця і його ставлення до народу, моральне обличчя митця, мистецтво і його суспільну роль; заклик до людини оновитися духовно, стати гармонійною частиною Всесвіту й зусиллями своєї волі витіснити дисгармонію, зло, що панує у світі.

Також до уваги береться система дійових осіб, котрі контрастно протиставляються одна одній: Моя утома, Залізна рука міста, Три білих вівчарки, Людське горе – з одного боку; Ниви у червні, Сонце, Зозуля, Жайворонки – з іншого. Таким чином, у М. Коцюбинського дійові особи – це не люди, а почуття, точніше, символи суперечливих почуттів, які постійно борються в душі героя. Основні композиційні вузли новели: вихідний момент – утома ліричного героя і виїзд за місто; розвиток почуття – відпочинок на природі; кульмінація – зустріч із селянином; резюме – приплив нових сил, заклик протистояти злу.

Найбільше вчителю разом з учнями варто попрацювати над стилем новели «Intermezzo», який є виразно імпресіоністичним. С. Дяченко та М. Музика у статті «Михайло Коцюбинський імпресіоніст» (вивчення новели «Intermezzo» в 10-му класі загальноосвітньої школи) наводять імпресіоністичні особливості новели:

- настроєність як основа сюжету; дуже складним за структурою є внутрішній монолог героя в сцені його зустрічі із селянином. Репліки співрозмовника (селянина) відтворюються у свідомості героя, «віддзеркалюються» в його внутрішній мові, підкреслюючи тим самим напруженість духу митця;

- домінування враження над зображенням (предмет постає в ореолі суб'єктивного сприйняття: наприклад, співучі арфи – це насправді бджоли, що беруть нектар із цвіту гречки);
- ефект «кольорової музики», незвичайного поєднання звукових і колористичних образів;
- враження внутрішнього світу героя через використання внутрішнього монологу;
- використання прийому потоку свідомості, тобто неупорядкованого, хаотичного процесу мислення, коли цілісна картина світу ніби розпадається на атоми. Штихова стилістика дала змогу авторові розкрити події як психологічне переживання й витворити художню красу.

Новаторство Лесі Українки-драматурга. Аналіз «Лісової пісні»

На порубіжжі XIX-XX ст. українська драматургія переживала справжній розквіт, опановуючи жанрові форми, стильові ознаки, втілення всіх актуальних на той час типів художнього мислення (романтизму, натуралізму, реалізму, неоромантизму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму). Н. Малютіна у посібнику «Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст.» зазначає, що неоромантизм художнього мислення і письма Лесі Українки з його піднесенням творчого індивідуалізму, діалектикою особистісного і надособистісного вписувався у контекст раннього українського модернізму, означеного відходом від позитивізму, спрямуванням до екзистенції художнього слова, символізації художнього бачення, крайньої суб'єктивізації, ліризації, особливої ролі мовомислення.

С. Хороб, досліджуючи драматургію Лесі Українки з позиції символізму і неоромантизму, приходять до таких висновків: не претендуючи на створення будь-якої абсолютної схеми, все ж доводиться визнати, що класична концепція драматичних творів письменниці означена періодом з 1896 по 1905 роки; період, починаючи з 1905 року, більш знаменний важливістю неоромантичної концепції драми в окремих творах Лесі Українки.

Т. Левчук у статті «Жанрові особливості віршованої драматургії Лесі Українки» підкреслила, що жанрову форму драматургії письменниці всебічно розробила на змістових, змістово-формальних та формальних рівнях. На змістовому рівні – порушення складних філософських та морально-етичних питань епохи. Створення драматичної поеми на засадах неоромантизму та впровадження тенденцій нової європейської драми тягне за собою низку змістово-формальних новаторств, які виявляють себе на родо-жанровому рівні, зокрема й введення в український літературний обіг драми ідей. На формальному рівні – активне використання класичних античних елементів із їх змістовим оновленням та прийомів модерністської поетики.

В. Мерзвинський у статті «Поетика заголовків драматичних творів Лесі Українки» усі назви драм авторки поділив на 4 групи: антропоцентричні, часопросторові, позначники метафоричної універсальності деталі і позначники символічності стану.

Найчисельніші з-поміж усіх – заголовки першої та другої груп. Антропоцентричні заголовки набули широкого поширення в епоху романтизму, коли людина була одним із центральних об'єктів зображення. Леся Українка, сповідуючи постулати неоромантизму, у підборі імен для своїх творів спиралася на романтиків. Драми «Одержима» і «Бояриня» належать до антропоцентричних назв. Заголовки-імена репрезентують центральну постать твору, яка найчастіше виражає провідну ідею твору. До часопросторової назви належить драма «В катакомбах». Тут письменниця ніби звузила топос подій, умістила драматичний конфлікт в обмежений простір і він найчастіше набуває ознак символічності, навіть переростає в символ. Драми «Одержима» і «В катакомбах» написані на біблійну тематику, саме біблія відкрила для письменниці нові перспективи. До речі, первісна назва твору «Одержима» – «Месія і одержима». На цьому акцентує увагу М. Моклиця. Винесення в назву лише одного слова дозволило зосередити увагу саме на образі Міріам. Вона любить Месію, готова віддати за нього життя (і, зрештою, віддає), але неспроможна виконати головну заповідь його вчення – любити ворогів. Любов до Месії й любов до людей в її душі несумісні. Драма «В катакомбах» теж перейнята євангельською заповіддю – вимогою покори.

До третьої групи належить ряд драматичних творів Лесі Українки: «Осінь казка», «Лісова пісня», «Камінний господар». Символічність цих заголовків твориться кількома способами: шляхом іонізації («Осінь казка»), за допомогою метафоричного епітета («Лісова пісня») та завдяки модифікації мандрівного титула, що утворює новий, додатковий смисл («Камінний господар»). До четвертої групи належить драма «Орґія». Семантика цього заголовка трансформується: він наповнюється новими, додатковими смислами. Тут відбувається протиставлення двох оргій – еллінської та римської, а, відповідно, і зображення контрастних картин цих оргій: бучний римський бенкет – самогубство еллінського співця.

Вершинним твором драматургії Лесі Українки стала драма-фесрія «Лісова пісня», створена в Кутаїсі в 1911 р. У листі до матері поетеса розкрила джерела написання цього твору: «Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними. А то ще я й здавна тую мавку «в уме держала», ще аж із того часу, як ти в Жабориці мені щось про мавок розказувала...Потім я в Колодяжному в місячну ніч бігала самотою в ліс (ви того ніхто не знали), і там ждала, щоб мені привиділася мавка. І над Нечимним вона мені мріяла, як ми там ночували – пам'ятаєш? – у дядька Лева Скулинського...Видно, вже треба було мені її колись написати...Зчарував мене сей образ на весь вік».

Щодо вчительських методичних розробок «Лісової пісні» Лесі Українки, то їх маємо значну кількість: В. Баранова, О. Вертелецька, Т. Дончук, О. Рафа, М. Розвозчик, О. Савченко, Л. Томашук, Г. Шатровська. Найчастіше вчителі звертаються до жанрової специфіки твору, теми, ідеї, його побудови (сюжет і композиція), символіки назви драми тощо. Отже, повертаючися до жанру твору, визначенням «драма-фантазія» Леся Українка була незадоволена, але й «драма-казка» не звучало. Ні перша, ні друга назва не передавали суті твору. Врешті-решт письменниця зупиняється на найприйнятнішому визначенні –

«драма-феєрія». Лукаш Скупейко у монографії «Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки» дає цьому пояснення: «Це визначення вказувало не так на жанрову приналежність «Лісової пісні» до казки («Лісова пісня – передусім драма!), як на спосіб і форми використання елементів казковості у драматичному творі ... Феєричність забезпечувала та вмотивовувала «ефект казки» у драмі і створювала водночас якнайширший простір для вияву авторської фантазії та суб'єктивності». Отже, можна підсумувати, що драма «Лісова пісня» – це не казка і не феєрія. Це глибоко філософський твір про трагічну долю Людини, яка не зуміла досягти своєї Мрії, не змогла до неї «дорівнятися».

Тема твору: зображення світу людини й світу природи в їх гармонійних і суперечливих взаєминах. Головна ідея: оспівування краси людських взаємин, пориву до щастя, незбагненої сили великого кохання.

Якщо говорити про побудову твору, то починається «Лісова пісня» з прологу. До речі, Л. Скупейко зазначає, що у первісних начерках драми пролог був відсутній. Однак, пролог є важливим у цьому художньому тексті, він є проекцією майбутніх конфліктів. У пролозі бачимо ще незайману, гармонійну в своїй цілості природу. Причому це природа, протиставлена людському світові. Свобода оцінюється з «весняною водою», вітром, невинним рухом і оновленням, тоді як люди ставлять «гатки» й «запруды», перепиняють всеоновлюючий рух, живуть у неволі. І «Той, що греблі рве», й «Русалка» готові «вимити водою» «той дух ненавидний».

У першій дії починається конфлікт людини з природою. Ця «весняна дія» є зародженням і цвітінням кохання Мавки і Лукаша. Історія їхнього кохання становить сюжет твору. У другій дії – «пізнього літа» – Лукаш зраджує Мавку і сватає Килину. Коли Лукаш посватав Килину, Мавка провалюється в підземелля «того, що в скалі сидить». Це перша кульмінаційна вершина драми. Особливістю сюжету «Лісової пісні» є те, що в ній дві кульмінації. У третій дії – «пізньої осені» – Лукаш перетворюється на вовкулаку, а Мавка у вербу. Це і є друга кульмінаційна вершина.

Розв'язка оптимістична: прекрасне не вмирає, воно перемає. Драма закінчується ремаркою – епілогом: спалах весняної краси, переможний спів кохання, усміх щастя серед зимового сніговію.

Вчителі-методисти також звертають увагу на подібність Лукаша і Мавки з Орфеєм та Евридікою. Коли Мавка потрапляє в підземне царство Аїда/Марища/(Того, що в скалі сидить), то Лукаш (хоч і постає, як Орфей, богонатхненним співцем, що зачаровує природу) навіть не пробує її рятувати. Навпаки, Мавка сама визволяється з царства мертвих, щоб допомогти своєму покараному за зраду співцеві.

Учителі В. Баранова і О. Вертелецька підкреслюють риси неоромантичного стилю «Лісової пісні». Про це пишуть і вузівські викладачі А. Гулак і В. Просалова у статті «Проблема двосвіття в «Лісовій пісні» Лесі Українки». Літературознавці наголошують, що образ Мавки у творі – яскравий зразок героя неоромантичного типу. Неоромантиків захоплюють пошуки ідеалу. Отже, про неоромантичний характер образу Мавки свідчать її

прагнення відшукати ідеал, який полягає у звільненні від будь-якої неволі: «Ну, як-таки, щоб воля – та й пропала? Се так колись і витер пропаде!». Леся Українка переосмислює фольклорний образ Мавки і наділяє її певною реальністю з людиною, щоб вона могла поєднати ці два світи. Музика Лукаша, спів сопілки пробуджує її від сну, пробуджує її душу. Однак кохання виявилось не взаємним і після зради Лукаша настає його духовна загибель. Натомість Мавка, як істота фантастичного світу, має бути безсмертною: «Ні» я жива! Я буду вічно жити! Я в серці маю те, що не вмирає», Щоправда, вона втрачає тіло, але здобуває безсмертну душу. Трагізм Мавчиної долі зумовлений розв'язанням конфлікту природного і людського світів, неможливості їх поєднання.

О. Кобилянська – повістяр. Аналіз повісті «Земля»

О. Кобилянська впродовж майже півстоліття створила десятки оповідань, нарисів, новел, повістей, критичних і публіцистичних статей, перекладів, лишила значне за обсягом листування. Однак для реалізації художніх завдань письменниця обирає жанр повісті, бо повість була органічно властива природі світовідчуття й таланту О. Кобилянської. Якщо говорити про ранній період творчості, то саме в цей час письменниця пише оповідання «Вона вийшла заміж», яке згодом переробила у повість із більш вдаюю назвою «Людина» (1894). У цій назві якраз і акумулюється проблематика твору, адже головна героїня твору – Олена Ляуфлер – презентує тип нової жінки-інтелігентки. І якщо раніше літературознавці схильні були вважати, що жінка стає жертвою соціальних обставин, коли у фіналі твору виходить заміж за нелюба з шляхетною метою врятувати родину від бідності й життєвих негараздів, то теперішній погляд (Т. Гундорова, Л. Жижченко, М. Павлишин, Ф. Штейнбук) на цю подію дещо інший. Суть життєвої драми Олени не тільки в тому, що вона – жінка, а в тому, що є людською особою й прагне реалізації своїх амбіцій.

Наступна повість О. Кобилянської, про яку будемо говорити, «Земля» (1902). Однак треба зазначити, що серед дослідників немає однозначності щодо визначення жанру твору. «Земля» кваліфікується і як оповідання, і як роман, і як повість, і як новела. Сама письменниця називала свій твір оповіданням. І. Франко, а за ним і наступні покоління літературознавців, визначали твір як роман. Хоча традиційно «Землю» відносять до соціально-психологічної прози. Лариса Жижченко – дослідниця жанрової специфіки повістей О. Кобилянської зазначає, що жанрово-структурна своєрідність повісті «Земля» не була б повною без врахування елементів новелістичного та романного мислення. Вона наводить (за З. Гузаром) ознаки новели: романтичність, ліризм, музичність, особливу настроєність пейзажу. Однак при цьому твір має романну панорамність, широту охоплення життя та глибину соціально-психологічного аналізу.

Повість «В неділю рано зілля копала» (1908) репрезентує явище жанрової модифікації кінця XIX – початку XX століття. В основу повісті покладено сюжет народної пісні-балади «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці...», яку

пов'язують із творчістю Марусі Чурай, яка, ніби то, отруїла Гриця і потім склала пісню про це. Сюжет О. Кобилянська опрацювала своєрідно, перенісши події у Карпати. Як і в народній пісні, Гриць кохає двох дівчат – чорнобриву Тетяну і синьооку Настку, саме це призводить до трагічного кінця. М. Наєнко підкреслює, що всі герої повісті неоромантичні: ідеалізовані у винятковій своїй красі, сповнені гарячих пристрастей, уміють палко закохуватися і вміють боротися за своє кохання.

Л. Жижченко називає цей твір повістю-баладою, пояснюючи це тим, що жанрові особливості балади накладаються на сюжетні параметри повісті. Багато уваги у творі, як і в баладі, приділено символіці. Виразну роль відіграють предметні, слухові, зорові та чуттєві символи.

Переходимо до більш детального аналізу повісті «Земля».

О. Кобилянська закінчила «Землю» в квітні 1901 р. і надіслала до «Літературно-наукового вісника», в якому її було опубліковано на початку 1902 р. В основу твору покладено дійсний факт – вбивство в ніч з 22 на 23 листопада 1894 р. в с. Димка Глибоцького повіту на Буковині Савою Жижіяном брата Михая за землю. Родину Жижіянів О. Кобилянська добре знала й глибоко переживала цю трагедію. Вона писала: «Факти, що спонукали мене написати «Землю», правдиві. Особи майже всі до одної також із життя взяті. Я просто фізично терпіла під з'явиськом тих фактів, і коли писала – ох, як хвилями ридала!..». Присвячено твір батькові письменниці – Юліану Яковичу Кобилянському. За жанром, соціально-психологічна повість – це один із різновидів прозового жанру, в якому в складних, часто екстремальних життєвих ситуаціях, розкриваються багатогранні характери героїв з усім розмаїттям їхнього психологічного функціонування в контексті соціального середовища.

Оскільки твір вивчається у шкільній програмі, маємо цілий ряд вчительських конспектів уроків. До цієї теми було звернено увагу таких вчителів: О. Вахрушева, А. Кордонська, М. Шапочка, Г. Шевченко. Також маємо публікації методистів і науковців вищої школи, які теж долучилися до розгляду «Землі» О. Кобилянської з позиції шкільного вивчення літератури: Н. Тимків, А. Ткач, З. Шевченко. Як правило, шкільний курс передбачає розгляд композиційних елементів твору. Зупинимося на цих складниках:

Експозиція – опис села Д., де відбуваються події, зображені у творі. Зав'язка – весілля Парасинки, доньки Докії та Василя Чоп'яків. Розвиток дії – стосунки Сави і Рахіри, Анни та Михайла, похід Михайла до війська та його повернення. Кульмінація – вбивство. Розв'язка – Савин від'їзд на заробітки до Молдови, одруження Анни й Петра, життя Івоніки і Марійки Федорчуків.

М. Ткачук зауважує, що у композиції «Землі» смисловою художньою функцією виконує епіграф німецькою мовою: «Кругом нас знаходиться якась безодня, що її вирила доля, але тут, у наших серцях, вона найглибша», який увиразнює фатальність долі «дітей землі». Таке ж змістове навантаження має епілог, в якому повідомлялося, що сталося в майбутньому з героями.

О. Кобилянська вдається до таких композиційних одиниць, як описи природи, пір року, зображення портретів героїв, інтер'єру, авторських характеристик тощо.

Цікавою і слушною видається думка М. Наєнка, який зазначає, що письменниця показала «братовбивство», але вчинив його Сава чи хтось інший – загадка. В повісті не доведено вину Сави. Також науковець підкреслює, що у біблійному міфі Господь теж не знає достеменно, чи Каїн убив Авеля. Він говорить тільки, що «голос крові брата... взиває до Мене з землі». М. Ткачук долучається до попередньої думки і вбачає у такій кульмінації детективний прийом, який використала письменниця. Батьки та Анна підозрюють Саву, проте однозначної відповіді, хто вбивця Михайла, немає. М. Кудрявцев підкреслює, що у повісті О. Кобилянської наявні риси символізму у поєднанні з психологічним реалізмом, імпресіоністичними елементами.

Останнім часом при вивченні твору у шкільному курсі, вчителі найчастіше звертають увагу на біблійно-психологічні мотиви повісті. Так, О. Вахрушева ознайомлює учнів із біблійною легендою про Каїна та Авеля (Українська мова і література в школах України. 2014. № 11), а Галина Шевченко разом з школярами розв'язує цю проблему в повісті О.Кобилянської (Дивослово. 2009. № 2). У творі, таким чином, бачимо новітню інтерпретацію природи каїнізму.

Завершуючи розмову про повість, можемо констатувати, що Сава Жижіян – прототип Сави Федорчука, емігрував до Канади, де й помер 1934 року. Маріука Магіс – прототип Рахіри – прожила дев'ять років із Савою. Коли він її покинув, тяжко працювала коло землі, аби прогодувати дітей, померла 1949 року.

В. Стефаник – майстер психологічної новели. Аналіз новели «Камінний хрест»

У творчості В. Стефаника було два періоди: перший припадає на 1897–1901, а другий на 1916–1933 рр. У перший період написано 39 новел, які увійшли до 4-х збірок: «Синя книжечка» (1899), «Камінний хрест» (1900), «Дорога» (1901), «Моє слово» (1905). Остання укладена новелами, написаними раніше.

В. Стефаник – майстер психологічної новели. Ця істина міцно утвердилася в українському літературознавстві. І дійсно, як психолог, він не мав собі рівних в нашій літературі, він випередив чи не всіх, хто писав тоді. В. Стефаник намагався розкрити психологію селянина, що знаходиться в межовій ситуації. Він переносив їх проблеми у площину загальнолюдських психологічних проблем.

Розпочати аналіз творчості письменника варто з діалогії «Виводили з села» і «Стратився». Тут В. Стефаник майстерно опрацьовує тему рекрутчини і її наслідки. Подібну тематику спостерігаємо і у О. Кобилянської у повісті «Земля», коли Михайло Івоніка був забраний до війська і потерпав у ньому від несправедливості й наруги, яку чинили капрала, змушуючи молодих жовнів злизувати сміття з підлоги, принижуючи людську гідність та демонструючи жорстоку муштру і свавілля офіцерства.

Отже, на початку твору «Виводили з села» В. Стефаник подає імпресіоністичний пейзаж: «Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися проміні сонця». Як бачимо, природа насичена червоним кольором, який несучи в собі семантичне навантаження чогось трагічного, що має статися. Підсилюється ця тривожність словом закаменіла, що теж вказує на невідворотність смерті. Однак автор завершує твір оптимістично, подаючи надію на вдаль завершення служби: «Над ними розстелилося осіннє склепіння небесне. Звізди мерехтіли, як золоті чічки на гладкім залізнім тоці».

Наступна новела діалогії – «Стратився» – починається реченням «Колія летіла у світи». Це речення варіюється протягом твору: «Колія бігла світами», «Колія добігала до великого міста». Можна стверджувати, що В. Стефаник вдається до ретроспекції, а також до плину свідомості батька, який їде до міста забрати і поховати сина, який не витримавши знущань, стратився. Психологічно тонко передає письменник образ смерті, використовуючи оксиморон: «Такий годен та гарний парубок у павах! Лежав на студеній мармуровій плиті та гейби усміхався до свого тата».

Тема смерті досить часто лунає в творчості В. Стефаника. На це звернули увагу літературознавці А. Островська («Образ смерті в новелістиці В. Стефаника»), Т. Ткачук («Художня інтерпретація мотиву смерті у прозі Станіслава Пшибишевського і Василя Стефаника»). Ними аналізуються твори такої тематики («Катруся», «Сама-саміська», «Лан» тощо) і дається пояснення причин звернення до такої болісної тематики.

Однак сам письменник не хотів, щоб його вважали «поетом мужицької розпуки». І, дійсно, можемо назвати В. Стефаника, вслід за М. Коцюбинським, сонцепоклонником, бо, незважаючи на трагізм ситуації, сонце у нього часто виступає символом життєдайності. Про це йдеться у статті С. Микуша «Праукраїнська міфопоетична символіка – код українства», де літературознавець підкреслює, що сонце у Василя Стефаника – це золоте око неба, яке є своєрідним порятунком від самотності. Персонажі творів ніколи не залишаються на самоті. Яскравим прикладом цього є новела «Сама-самісінька». Сонце виступає живим свідком подій смерті самотньої жінки. Воно зазірало у «хатину, що подобала на якусь закліту печеру з великою грішницею», хотіло прорватися крізь шибки і не залишити на самоті в передсмертну хвилину бабу: «крізь шибки падало світло сонячне».

Сонце стає персонажем і образку «Лан». У душі героїні, люблячої матері, жахливими умовами життя нищиться інстинкт матері. Лан, на якому вона працює, надзвичайно великий: «Пливе у вітрі, в сонцю потопає. Людські ниви заливає, як широкий, довгий невід. Вилупить нивки, як дрібоньку рибу. Отой лан». Сонце знову виступає незримим свідком подій, але воно не байдуже, воно знову і знову спішить на допомогу, хоче пробудити стомлену матір і вказати на дитинча, що «впало ротом до корча. Б'є ніжками, дуже пручається і поволеньки синіє». Але мама «прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь», а

«сонце радо би цілу міць свою на її лиці покласти». Та всі зусилля марні, і коли воно цілою своєю міццю не може допомогти, то ховається за хмару.

Цілих довгих 16 років В. Стефанік мовчав, науковці зробили свої припущення з цього приводу. Для нас же головним є те, що події першої світової війни заставили письменника знову взятися за перо. У другому періоді творчості написано 20 новел, що увійшли до збірки «Земля» (1926) і «Твори» (1933). Цей період набуває і стилістично, і тематично, дещо відмінного характеру, якого немає в ранній творчості, а саме, патріотичні мотиви, характерні для новел, написаних про Січових стрільців – «Марія» і «Сини». Подіям війни присвячені й інші твори письменника – «Вона – земля», «Діточа пригода», «Гріх», «Мати». Найсильніша в цій групі творів новела «Діточа пригода», якою, власне, й розпочався другий період творчості. Найчастіше дослідники творчості В. Стефаніка звертають увагу на сприйняття дитячою психікою війни, але мало говорять про байдужість Василька і що вона стає домінуючою. На цьому зробив акцент Є. Прісовський, додаючи, що байдужість стає нормою такої небайдужої, такої вразливої й гостро реагуючої особи як дитина.

Отже, для письменника у творенні психологічної прози головним стає не опис самих дій, а психологічний процес. І це, можливо, найсильніше відчувається це у новелі «Камінний хрест», написаній у лютому 1899 року й уміщеній до збірки з однойменною назвою. За жанром, це – психологічна новела (сам автор назвав свій твір студією, тобто художнім дослідженням внутрішнього світу головного героя).

В основу новели покладено реальний факт: Штефан/Стефан Дідух (у творі Іван), односелець Стефаніка, емігруючи до Канади, ставить на своїй нивці кам'яний хрест (який, до речі, і донині стоїть у Русові). Цей твір дуже любив сам письменник і через 36 років у листі до онука Стефана/Штефана Дідуха писав: «Зараз по їх від'їзді я написав «Камінний хрест», де є дослівні думки Вашого небіжчика діда майже в дослівнім наведенню. Це, так сказати, мій довг, сплачений Вашому дідові в українській літературі, він же, Ваш дідусь, мав в моїй молодості великий вплив...».

Твір складається із семи розділів. Перший розділ новели виконує функцію експозиції, вона ознайомлює читача з долею героя: тут подано портрет Івана Дідуха й авторські екскурси в його біографію. Після десятирічної служби у війську Іван повертається в село і стає газдою на залишеному в спадщину кам'янистому горбі. Люди пам'ятають Івана у вічній виснажливій праці на цьому горбі. Наступні шість розділів – епізоди сповіді Дідуха про своє життя перед запрошеним на прощальний обід селом.

Оскільки твір вивчається у шкільній програмі, то є ряд вчительських розробок, які пропонують власний підхід до подачі цього матеріалу учням шкіл. Назвемо їх: Н. Давришева, С. Левченко і Т. Левченко, А. Романовська, О. Слободян, Н. Соловійова, Ж. Шевченко. Найчастіше у їхніх методичних рекомендаціях пропонується розглянути композицію твору. Підсумовуючи, можемо запропонувати такі складники композиції:

Експозиція: розповідь про повернення Івана Дідуха з 10 років служби у війську, про горб, що залишився йому в спадок. Тяжка праця на горбі. Зав'язка:

прихід гостей до хати Івана. Прощання з односельцями. Зізнання Івана у тому, що самому тоскно на душі. Екскурс у минуле: розповідь Івана про те, як сини дійшли думки про виїзд. «Два роки нічого в хаті не говорилося, лише Канада та й Канада...». Він дуже жалкує, що молодь не хоче триматися землі своїх пращурів. Розвиток дії: гості пригощаються, ведуть розмови. Іван з Михайлом співають, як у молоді літа. Кульмінація: син нагадує батькові, що час виходити. Люди плачуть: «...Ціла хата заридала. Як би хмара плачу, що нависла над селом, прірвалася, як би горе людське дунайську загату розірвало – такий був плач». Іван із дружиною пускаються в танець – власне кульмінаційний епізод, – від якого «люди задеревіли», у якому вилився назовні весь розпач прощання навіки. Сини силоміць виносять обох з хати. Розв'язка: односельці проводжають сім'ю Дідухів. Іван іде танцюючи. Уся процесія зупиняється біля хреста, що Іван поставив на горбі. Чоловік каже дружині, щоб знала, що там викарбувані їхні імена: «Видиш, стара, наш хрестик? Там є вібито і твоє намено. Не біси, є і моє, і твоє».

Проводи до Канади перетворюються на своєрідний похорон. Наостанок Іван просить односельчан зберегти цей хрест як пам'ять про його родину, окропити його святою водою. Іншими словами, провести поминки за його сім'єю.

Т. Яценко у статті «Експресіоністичне письмо Василя Стефаника. Вивчення новели «Камінний хрест» у 10 класі» (*Українська мова і література в школі*. 2005. № 4) називає особливості експресіоністичного стилю Василя Стефаника і розглядає твір письменника в цьому аспекті. Авторка звертає увагу на символіку твору, зокрема, образ горба є символічним – «той горб його переломив», за що й стали односельці називати Івана – Переломаним. Символічним також є образ каменя: «Блимає той камінь блисками, відбитими від сходу і заходу сонця і кам'яними своїми очима глядить на живу воду і сумує, що не гнітить його тягар води, як гнітив його від віків. Глядить з берега на воду, як на утрачене щастя. Отак Іван дивився на людей, як той камінь на воду». Тобто Іван, втративши зв'язок з рідним йому світом, теж здається мертвим каменем. І, звісно, найсильнішим символом наділений образ хреста. Камінний хрест є справжнім символом тяжкого життя бідного селянства. Це символ титанічних зусиль, а також поховання ще живої ззовні людини.

Л. Нежива також звернула увагу на символічні образи новели. Так, вона підкреслює символічний образ пісні, що співали Іван та Михайло: «Той спів, що його не раз чули на весіллях, як старі хлопці доберуть охоти і заведуть стародавніх співанок. Слова співу йдуть через старе горло з перешкодами, як коли би не лиш на руках у них, але і в голі мозилі понаростали. Ідуть слова тих співанок, як жовте осіннє листя, що ним вітер гонить по замерзлій землі, а воно раз на раз зупиняється на кожному ярочку і дрожить подертими берегами, як перед смертю». А також символом трагізму й розпачу прощання з рідним краєм є полька, яку затанцював Дідух із своєю дружиною: «Іван термосив жінкою, як би не мав уже гадки пустити її живу з рук». Отже, особливу увагу при аналізі новели зі старшокласниками варто приділити значенням горба, пісні, камінного хреста.

«Камінний хрест» – глибока психологічна студія душі українського селянина-трударя, якого соціальні обставини примушують рвати віковичний

зв'язок з тим ґрунтом, на якому він виріс. Працьовитість і добродішність героя піднесені автором на високий рівень, а бажання залишити пам'ять по собі – поставити на горбі камінний хрест – має глибокий психологічний підтекст. Іван Дідух ставить хрест на своєму политутому кривавим потом полі й ніби заживо себе ховає. Проте він хоче жити у пам'яті нащадків, хоче, щоб цей хрест в'язав його з рідним селом і тоді, коли він буде далеко на чужині, і тоді, коли його не стане в живих.

Документальні дані свідчать, що Стефан Дідух приїхав до Канади навесні 1899 року і прожив там 12 років, але туга за рідним краєм не минала. Помер він 29 січня 1911 року в місцевості Гіллі Ярд на 75 році життя. Тіло його поховане на чужині, а душа залишилася в Україні, біля отого камінного хреста.

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 особіне 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 й у 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, синє, широкеє море», – з почуттям піетету 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 й «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 світлич фарб, сповненому болу, краху найшляхетніших мрій. Осердям психології переживань поета після розлуки із 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 превалував 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. Вервеса до видання його творів (відповідно 1959 р. і 1996 р.) маємо дослідження Л. Голомб, Т. Гундорової, В. Кузьменка, В. Лесика в 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. Олесья виразно помітні вже в першій його збірці. Дуалістичне світовідчуття 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 автора – бути поетом-громадянином, носієм і 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. Олесья 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. Олесья. 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. Олесья 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 в 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 в 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, у 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. Олесь, як і М. Вороного, не можна назвати достатнім. Найбільш вагомим внеском у олєсезнавство 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 (1891–1967) органічно й геніально розвинув досвід європейських поетичних шкіл, насамперед символізму й імпресіонізму, із оригінально перетвореними цінностями українського фольклору, із 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.

Рання творчість П. Тичини – це поезії досонячнокларнетівського періоду («Молодий я, молодий...», «Ви знаєте, як липа шелестить...», «Я сказав тобі лиш слово», «Коли в твої очі дивлюся...», «Арфами, арфами...», «Де тополя росте» та інші). 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 П. Тичини «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 лише 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 люба Інно...» та інші.

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

3. Твори громадянського звучання. По суті другу й завершальну частину збірки склали три твори, так звана «національна трилогія», яка включає поеми «Золотий гомін» (заборонений на довгі роки), «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...»; «Дош війнув, дихнув, сипнув пшона»; «Не дивися так привітно, яблуневоцвітно»;

– 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...»; «Коливалосся 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 переливами»; «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, 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;

– 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;

– творення оригінальних художніх засобів, насамперед, неологізмів. За Г. Ключеком новотвір часто буває метафоричним – його комунікативна функція обумовлюється сполученням в одній лексичній одиниці двох семантичних ядер: «не дивися так привітно, яблуневоцвітно», «не милуй мене шовково, ясносоколово», «вірю яснозорно, сню волосожарно». У інших новотворах метафоричний сенс у новотворах менш відчутний: «Листя падає, осінь листопадає...»; рідше – новотвори, у яких не втрачається зв'язок із коренями слів, наприклад, у поезії «Балетна студія»: «Танцюють цвітно, цілуняць тонно / в туніках білих неначе бал / Нагрудять вправо / одгрончить чар ... / І теж у танці на тротуарі / голодна жінка сухотить хліб...»;

– своєрідність композиції. Г. Ключек 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 глибіню 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! Тополі 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».

Прикметною ознакою більшості строф ліричних творів П. Тичини 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 лірико-пейзажні мініатюри. Основна причина цього – нетривкість емоцій поета і швидкоплинність вражень. Звідси «мозаїка емоцій» (Г. Ключек), 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.

Г. Ключек наголошує на «музичній композиції» творів П. Тичини. 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. Допомогає цьому ще й принцип повтору окремих текстових фрагментів. Тема з варіаціями як музична форма ґрунтується кожний раз на видозмінених повторах. У поезії «Арфами, арфами...» двічі повторюється фраза «Сміх буде, плач буде / Перламутровий».

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

Мала проза М. Хвильового Аналіз новели «Я (Романтика)»

М. Хвильовий (Микола Фітільов, 1893–1933) – «основоположник української прози ХХ століття», а його збірка творів «Сині етюди» – «перший етап розвитку сучасної революційної прози» (за О. Білецьким).

Основні теми малої прози, порушені М. Хвильовим:

– війна і революція («Бараки, що за містом», «Солонський яр», «Кіт у чоботях», «Мати»), де зображена руйнівна сила війни, її деструктивний вплив на людину; погляд на революцію, її значення. За переконаннями М. Хвильового, – революція – глобальне зрушення духовних основ української нації, яке зумовлює потребу у формуванні нового світогляду, нової людини-громадянина;

– «загірна комуна» (як мрія про щасливе майбутнє) – образ комуністичного майбутнього, центральний утопічний образ М. Хвильового («Синій листопад», «Легенда», «Арабески», «Я (Романтика)»). Герої новел вірять, що прийде загірна комуна: «Я вірю в «загірну комуну»: вірю так божевільно, що можна вмерти» («Вступна новела»);

– зображення психології людини 20-30-х років ХХ століття, зокрема, надломленої особистості, «зайвої людини, як соціального явища» («Редактор Карк», «Заулок», «Силуети»); міщанина-обивателя («Свиня», «Шляхетне гніздо»);

– село і місто «Життя», «На глухій шляху», «Солонський яр», «Заулок», «Арабески»;

– голод «Голод», «Зелена туга», «Колонії, вілли...», «Із Варинної біографії», «На глухій шляху» – показ соціально-економічної кризи, злиденного життя, антисанітарних умов, убогого економічного становища як чинника деморалізації суспільства.

Уже ранні новели прозаїка приваблювали не лише тематичною злободенністю, а й стильовою, мистецькою самобутністю, засвідчували утвердження нової манери письма. Роль сюжету у новелах незначна, композиція досить хаотична, адже М. Хвильовий – неперевершений майстер у передачі безпосередніх вражень, миттєвих настроїв через предметну чи пейзажну деталь, через ланцюг асоціацій.

Новела М. Хвильового «Я (Романтика)» неодноразово ставала об'єктом пильної уваги літературознавців, зокрема, В. Агеєвої, Ю. Безхутрого, М. Жулинського, С. Журби, М. Нестелєєва, В. Панченка та інших.

Тема новели – зображення громадянської війни як одного з найтрагічніших явищ в історії України, адже в основі війни лежить руйнація, нівелювання родинних зв'язків. Показ того, як генетичні, вроджені риси

людяності, добра, любові до матері розчиняються в патологічному відчутті відданості ефемерним ідеалам комуні, що призводить до матеревбивства.

Фатальна невідповідність між ідеалами революції та методами їх досягнення, засудження більшовицького революційного фанатизму – ідея твору.

Основна колізія новели – колізія гуманізму й фанатизму. Розкривається суперечність між ідеалом любові й служінням абстрактній ідеї. Важливим є розвінчування фальшивої романтики, яка заступає собою традиційні етнічні цінності. Конфлікт твору – внутрішньопсихологічний.

Новела «Я (Романтика)» має специфічну присвяту: «Цвітові яблуні», – новелі М. Коцюбинського, у якій той відобразив страждання батька-письменника через смерть дитини, намагання скоріше забути пережитий жах і водночас – розуміння, що його письменницька пам'ять все занотовує. Так і в новелі М. Хвильового постає трагічна роздвоєність людини, яка про себе каже: «Я – чекіст, але я і людина».

У творі порушено низку проблем, зокрема:

- громадянської війни та збереження людської індивідуальності, цілісності людської природи як необхідності існування людини;
- розбіжності між мрією («загірною комуні») і сірою дійсністю; мети і засобів її досягнення;
- колізії між гуманізмом і фанатизмом;
- роздвоєння особистості, матері, любові до матері, матеревбивства.

Новела починається заспівом (лірико-романтичним зачином), що вводить читача в складний психологічний світ (показана розмова матері із сином напередодні грози). Саме з цього зачину постає зримий, реальний образ Матері, як спогад, як марення стомленого в жорстоких битвах її сина. Мати приходить до нього, коли він має хвилину для перепочинку. І серед асоціативних химерних сплетінь з'являється образ Матері. Та поступово наростає тривога, насувається гроза.

У структурі твору три частини – три різні фронтів ситуації, три різні душевні стани героя, протягом яких читач спостерігає зміну в ставленні героя до вбивства. Крім того, М. Хвильовий використовує у творі композиційні рамки. Твір починається реченням: «З далекого туману, з тихих озер загірної комуні шелестить шелест: то йде Марія». І закінчується фразою: «... Я зупинився серед мертвого степу: – там, в дальній безвісті, невідомо горіли тихі озера загірної комуні».

Як виразно імпресіоністичний твір новела не має чіткого сюжету: події передаються в основному через рух почуттів і переживань. У експозиції автор зображує «фантастичний» палацу розстріляного шляхтича, засідає «чорний трибунал комуні». Події зав'язуються під час міркувань «Я» про минуле й теперішнє, про себе як про чекіста й водночас людину. У розвитку дії – низка смертних вироків (крамар ікс, теософи ігрек і зет (мужчина і жінка), версальці). Найнапруженіший момент (кульмінація) – з-поміж черниць, яких привели до «чорного трибуналу», «Я» впізнає свою матір і виносить присуд: «Розстрілять». У розв'язці «Я» розстрілює матір.

Центром уваги в новелі є душа ліричного героя, що змагається між революційним обов'язком та гуманістичним началом: «я – чекіст, але і людина». Ідея служіння абстрактним ідеалам «революції» стає джерелом мук і страждань «Я». М. Хвильовий хоче ніби простежити процес-роздвоєння людського Я. Син Марії, на чолі «чорного трибуналу»: «бандит» – за однією термінологією, «інсургент» – за другою. Цією людиною керує класова ненависть. Проте поступово відчуття справедливості, законності цього трибуналу починає розвіюватися.

Головний герой безіменний. Ця деталь символічна: жорстока революційна дійсність нівелює людську індивідуальність, знищує навіть її зовнішні ознаки. Фанатична відданість ідеї несе тільки зло, вбиває почуття справедливості, розуміння добра, правди, руйнує людську особистість, обличчя. Щоб знайти внутрішню рівновагу, юний комунар намагається виправдати свої вчинки. Він механічно повторює «так треба».

Важливу роль у розкритті психологічного стану мятежного сина відіграє прийом контрасту «хижа дійсність – тихі озера загірної комуни», «фантастичний палац – тиха кімната на околиці міста з лампадою перед образом Марії і зажуреною матір'ю». В ім'я революції, в ім'я єдиної дороги до загірних озер невідомої прекрасної комуни син повинен був стріляти в матір. Це був справжній революціонер: «Я входив у роль. Туман стояв перед очима, і я був у тому стані, який можна кваліфікувати як надзвичайний екстаз». До такого висновку приходять письменник. Герой виконав свій обов'язок перед революцією. Він лишається кришталево чистим перед ідеєю, якій служить.

На думку М. Поповича, персонажі твору – «усе це різні кінці душі» того самого «Я», які символізують різні грані свідомості головного героя. Чорний трибунал у повному складі: доктор Тагабат, Андрюша і дегенерат. Автор кожному дає детальну характеристику: «Доктор Тагабат розвалився на широкій канапі..., я бачу тільки білу лисину й надто високий лоб». За ним – «вірний вартовий із дегенеративною будівлею черепа. Мені видно лише його трохи безумні очі ... у дегенерата – низенький лоб, чорна копа розкуйовдженого волосся й приплюснутий ніс. Мені він завше нагадує каторжника ... і він не раз мусив стояти у відділі кримінальної хроніки». Один лише юний чекіст Андрюша з «розгубленим обличчям» і «тривожним поглядом» має людську подобу і людські почуття, не може звикнути до того, щоб спокійно поставити свій підпис під вироком «розстрілять». Він інколи намагається протестувати проти несправедливого вироку. Для главоверху трибуналу Андрюша – втілення совісті, справедливості, чистоти, тоді як Тагабат – «злий геній, зла моя воля», «палач із гільйотини». Між двома початками і терзається душа «мятежного сина». З одного боку Андрюша і мати, з іншого – Тагабат, людина із «холодним розумом і каменем замість серця».

Найважливіші стильові ознаки новели: розповідь від першої особи («Я»), внутрішні монологи героя та відсутність безпосередньої авторської оцінки, драматизм, лаконізм, виразні художні деталі, глибокий психологізм, відмова від традиційного описового реалізму, часові зміщення, змістове згущення, зіткнення віддалених епізодів, символічність образів, деталей (Я (Романтика –

символ роздвоєності людської душі, матеревбивства, фанатика. Доктор Тагабат, Дегенерат, Андрюша – символи різних сторін людської натури; загірна комуна – символ ідеального, справедливого суспільства; Марія – символ материнської любові, Богоматері, жертвності; черниці – символ Христа; Я, Ігрек, Зет – символи безликоності людини; полин – символ вічності; м'ята – символ забуття), своєрідність зорового та звукового тла подій.

М. Куліш – драматург-новатор. Аналіз драми «Мина Мазайло»

М. Куліш (1892–1937) – драматург зі світовою славою. У 20–30-х роках ХХ століття був окреслений драматургом-новатором. Уже його перші твори («97», «Комуна в степах») утвердили в українській драматургії тип соціальної драми, динаміка якої визначалася не історією долі однієї особи, а спільною справою групи людей. Дія і протидія ворожих таборів були представлені максимально виразно і в «чистому вигляді», без будь-яких домішок любовних, детективних і тому подібних колізій. Творчий доробок М. Куліша ставав об'єктом дослідження таких науковців: Я. Голобородько, Л. Залеська-Онишкевич, М. Зубрицька, М. Кудрявцев, Ю. Лавріненко, Т. Свербілова та інші.

До новаторських рис драматургії М. Куліша варто віднести:

- послідовне запровадження лірики та епосу в об'єктивно нейтральну форму драми;
- збереження у творах єдності образності й ритміки;
- публіцистичне мислення дійових осіб драматурга; свою суть персонажі проявляють не лише в сюжетних поворотах, а й в монологічній та діалогічній динаміці;
- домінування розлогих монологів і діалогів над гостротою фабули. Монологи містять різноякісний спектр художньої інформації: часової, психологічної, просторової, мовностилістичної тощо. У структурному плані виділяються суто монологи та монологи діалогічного характеру.
- уведення в структурно-композиційну канву драматургічного твору численних полілогів;
- принцип «подвійного» зображення життя – як воно є насправді, і як воно пригадується, мріється, через відтворення спогадів, моделювання картин майбутнього, якому ніколи не здійснитися. Такі сцени «самозбереження» містять у собі присмак авторської іронії: автор бачить нереальність мрій своїх героїв;
- відсутність переліку дійових персонажів на початку твору (окрім драми «97»).

Жанр твору М. Куліша «Мина Мазайло» (за Ю. Лавріненком) – політична комедія «дискусійного жанру, це нищівна комедія-сатира на:

- 1) малороса (Мина міняє своє українське прізвище Мазайло на російське Мазенін задля успіху у службовій кар'єрі);
- 2) російський великодержавний шовінізм (образ тьоті Моті Розторгуєвої з Курська, яка патронує русифікацію Мазайла);

3) анахронічний український націоналізм уенерівського типу (образ дядька Тараса з Києва);

4) духовний інфантилізм (хворобливий стан) індокрिनаної комсомольської молоді.

Тема твору: зображення українізації й міщанства в Україні у 20-і роки ХХ ст. Головна ідея: засудження міщанства, національної упередженості й зверхності. У творі дано оцінку «українізації по-більшовицькому».

За основу конфлікту, що розгортається в комедії у формі дискусій, які породжують комічні ситуації та визначають основні сюжетні лінії (Мина – Мокій, Уля – Мокій, тьотя Мотя – дядько Тарас та ін.), взято питання мови. Вдало дібрані мовні засоби допомагають авторові яскравіше індивідуалізувати характери комедійних персонажів, виявити малоросійську меншовартість і духовну порожнечу українського міщанства.

У творі порушено низку проблем, зокрема:

- побутування й розвитку української мови й культури загалом в Україні;
- проблема «українізації по-більшовицькому»;
- ономастична проблема (заміна «мужицького» прізвища Мазайло на милозвучне Мазенін), проблема двомовності;
- естетики слова, імені, значення національних традицій, народних витоків у формуванні власних імен людей;
- життя міщанина (обивателя), для якого головне – це форма життя, а не його зміст, наповненість; висміювання міщанства як великого суспільного зла;
- молодого покоління (на прикладі образів Мокія, Улі, Рини, комсомольців – Губи та ін.);
- батьків і дітей;
- історичного безпам'ятства (комсомолец Губа не пам'ятає, ким був його пращур, та від імені нащадків пропонує «обміняти свої прізвища на принципові числа у всесвітній номерній системі»);
- кар'єризму;
- ілюзорної демократії, створення ілюзії багатоманіття думок і права їх вільного висловлювання в диктаторській тоталітарній державі та інші.

У сюжеті твору харківський службовець «Донвугілля» Мина Мазайло у своєму прізвищі вбачає головну причину життєвих і службових поразок, тому й вирішив змінити його на «більш благородне» – російське Мазенін (зав'язка твору). Підтримують Мину Мазайла дружина, дочка Рина й терміново викликана телеграмою родичка з Курська тьотя Мотя. У розвитку дії – Мина наймає вчительку «правильних проізношень», яка вчить його грамотно говорити «по-руськомому». Син головного героя (Мокій), як і дядько Тарас – прихильники української мови і всього українського, відстоюють у розмовах свою позицію. Кульмінаційний момент – публікація в газеті рішення щодо зміни прізвища і звільнення Мина Мазайла-Мазеніна з посади за «систематичний опір українізації» (розв'язка сатиричної комедії).

Характери комедії виписані майстерно, поведінка героїв, їхні репліки психологічно вмотивовані. Мина Мазайло (малорос-кар'єрист) цурається свого

українського прізвища, мови, культури; готовий убити рідного сина, щоб той не завадив здійснити задумане. На його думку, українізація принижує, робить з нього другосортну людину. Досить влучну характеристику Міні дав син Мокій, назвавши його «валуєвським асистентом».

Син Мيني Мазайла – Мокій, – захоплюється багатством та красою української мови, чим доводить батька до сказу. Мокій постійно читає та дивиться українське кіно, його обурюють помилки, які допускають на афішах. Він постійно звертається до словників, розкриває значення слів та фраз, перекладає російські вирази. Вустами Мокія М. Куліш висловив думки та переживань за долю та чистоту української мови. Мокій виступає категорично проти зміни прізвища на російський лад, навпаки пропонує додати до нього втрачену частку Квач, бо це почесне та трудове прізвище. І всім цим він мало не зводить решту членів родини з розуму. З іншого боку Мокій – смішний у залицянні до Улі, непривабливий у суперечках з батьком, нестриманий і грубий у спілкуванні з дядьком Тарасом. Він настільки закоханий у мову, що помічає Улю лише тому, що вона також зацікавилася рідною мовою.

Найколеритніша постать у творі – Мотрона Розторгуєва з Курська, яка за походженням також українка, проте вважає себе «руською», а українську мову – «австріяцькою вигадкою», не визнає руськими галичан. Тьотя Мотя – саркастична, гостра на язик. Її репліки «Краще бути изнасілованной, ніжелі українізірованной», «навіщо ви нам іспортілі город?», бездоганна логіка «Доводи? Будь ласка, – доводи. Да єтого не может бить, потому што єтого не может бить нікада», обурення з приводу того, що в театрі розмовляли та співали українською – всі ці кумедні та водночас сумні моменти якнайкраще характеризують образ тьоті Моті.

Дядько Тарас – гротескна фігура. Він мріє про відродження української держави, захоплений історією рідної країни. Дядько Тарас – прихильник старовини, козаччини, того, що вже оджило, та не хоче брати у розрахунок сучасні умови життя. Незважаючи на глибоке знання історії та мови, любові до українського, певні висловлювання, які не позбавлені сенсу, після суперечки з Мотроною Розторгуєвою дядько Тарас змінює свою думку і голосує за зміну прізвища.

За переконаннями Ю. Лавріненка у творі відсутні позитивні персонажі (дядько Тарас сумнівається у своїх думках і вчинках, надто легко здає свої позиції; Мокія теж не можна назвати патріотом: українська мова цікавить його лише з наукової точки зору).

Згущуючи фарби, автор удається до нещадної сатири, гротеску, пародії та влучного шаржування. Твір містить досить прозорі натяки на облудність насильницької радянської українізації. Особливість твору ще й у тому, що його не можна перекласти на іншу мову (втрачається обігрування українських і російських прізвищ).

«Мисливські усмішки» Остапа Вишні

Остап Вишня (Павло Губенко, 1889–1956) – видатний сатирик і гуморист, який увів у літературу жанр усмішки (реп'яшка). За життя письменника було видано більше 100 збірок («Вишневі усмішки сільські», «Вишневі усмішки київські», «Вишневі усмішки кримські», «Усмішки літературні», «Українізуємось», «Вишневі усмішки кооперативні», «Вишневі усмішки театральні», «Вишневі усмішки закордонні», «Мисливські усмішки»). Невипадково гумориста називали «королем українського тиражу», бо своїми творами захоплював широке коло читачів.

Окремі тематичні, жанрово-стильові доміанти усмішок Остапа Вишні розглядалися в наукових публікаціях І. Дузя, О. Гриценка, Ю. Коваліва, Л. Монастирецького, Ю. Лавріненка, Г. Семенюка, Ю. Цекова та інших.

Відомо, що Остап Вишня був затятим мисливцем та рибалкою, часто виїжджав у мальовничі місцевості з друзями на полювання. Усі ті спостереження, усе почуте він записував та використовував згодом при написанні «Мисливських усмішок». Збірка створена вже після війни, коли Остап Вишня повернувся зі сталінських таборів. Роботу над збіркою гуморист закінчив у 1956 році незадовго до своєї смерті. Повний же цикл мисливських усмішок було опубліковано у 1958 році.

Збірка «Мисливські усмішки» уміщує найпоетичніші твори Остапа Вишні, які М. Рильський назвав «ліричними поезіями в прозі». Усмішки охоплюють усі сторони буття мисливців і рибалок: від «екіпіровки мисливця» до приготування «супу із дикої качки». Першою в збірці вміщено усмішку «Відкриття охоти», у якій автор радиться з удаваним слухачем про місце полювання, описує гумористичні ситуації, які траплялися з персонажами на полюванні, оповідає про те, коли і як відбувається відкриття охоти тощо. Завершується цикл усмішкою «Епілог» із закликком: «Хай живе трудяще людство! Хай живе молода радість і радісна молодь!».

Одне з джерел «Мисливських усмішок» – народна сатира та гумор. Автор демонструє блискуче знання народного побуту й мови. У збірці вміло поєднаний народний анекдот та пейзажна лірика («Відкриття охоти», «Бекас», «Ведмідь», «Гагара», «Дикий кабан, або вепр», «Дрохва», «Сом», «Заєць», «Вальдшнеп», «Перепілка», «Як варити і їсти суп із дикої качки» та інші).

Композиція «Мисливських усмішок» проста, водночас і різноманітна, бо письменник щоразу знаходить новий хід розповіді, відповідно до характеру оповідача, до предмета розповіді.

У мисливських усмішках зрідка зустрічається розгорнутий сюжет, переважно це – симбіоз діалогів, розмов, побутових сцен, пейзажів, поєднаних одним мотивом, емоційно забарвленою авторською розповіддю, що має форму то інформації, то опису, то міркування-роздуму, то ліричного відступу, то гумористично забарвленого коментаря. Часто усмішки Остапа Вишні – це монолог, навіть полілог, оскільки у розповідь одного оповідача

можуть включатися вставні новели, розповіді когось зі слухачів, учасників полювання чи рибалки.

Деякі усмішки мають присвяти: письменнику М.Т. Рильському («Як варити і їсти суп із дикої качки»), народному артисту СРСР Ю.В. Шумському («Дика коза»), другові Г.І. Косарьову («Бекас»).

Головний персонаж «Мисливських усмішок» – рибалка чи мисливець, який із почуттям гумору розповідає цікаві бувальщини. Як правило, в основі «невигаданих» історій є художнє перебільшення. Наприклад, в усмішці «Екіпіровка мисливця» гуморист радить брати з собою «чоботи – дві пари: одні чоботи шкіряні – ходити по сухому, другі чоботи гумові – ходити по мокрому. Взимку до двох пар чобіт беруться ще й повстяники. Плащ-палатка. <...>

Спальний мішок – спати.

Рукавиці, щоб руки не мерзли.

Накомарник, щоб комарі не кусали.

Коли ж ви не побажаєте тягти з собою спальний мішок та накомарник, візьміть із собою невеличкий розбірний мисливський будиночок, з розкладним ліжком – дуже зручна штука: і виспатись єсть де, і негоду перебути єсть де.

Щоправда, можна збудувати замість розбірного будиночка звичайнісінький курінь, але тоді візьміть із собою метрів з десятка непромокальної матерії покрити зверху курінь, щоб під час дощу курінь не протікав».

Неодмінна приналежність кожної мисливської усмішки – ліричний пейзаж, як от: «Золота осінь... Ах, як не хочеться листу з дерева падати, – він аж ніби кров'ю з печалі налився і закривавив ліси. Сумовито рипить дуб, замислився перед зимовим сном ясен, тяжко зітхає клен, і тільки берізка, жовтаво-зелена й «раскудря-кудря-кудрява», – ген там на узліссі білявим станом своїм кокетує, ніби на побачення з Левітаном жде чи, може, Чайковського на симфонію викликає. Креслять тригонометричні фігури високо в небі запізнілі журавлі, запитуючи своїм «кру-кру»: «Чуєш, брате мій, товаришу мій?» Відлітаємо! Золота осінь...» («Заєць»).

Часто-густо усмішка озвучена українською народною піснею, то побутовою, то жартівливою, то дитячою, переважно – ліричною: «Зоре моя вечірняя» («Відкриття охоти»), «Чуєш брате мій, товаришу мій?», «Ой зійди, зійди, ясен місяцю» («Заєць»), «Десь була, десь була перепілочка», «Ніч яка, господи, місячна, зоряна», «Місяченьку блідолиций» («Перепілка»), «Посіяла огірочки» («Дика гуска») та ін. Українська народна пісня передає душевну схвильованість оповідача, викликану красою навколишньої природи, повертає до спогадів про молодість, дитинство, незабутні епізоди з життя.

До засобів комічного відносимо:

– художнє перебільшення (наприклад, в усмішці «Екіпіровка мисливця»: «Найкраще напарником на полюванні мати досвідченого лікаря, не гінеколога, а хірурга. Запасливий мисливець бере з собою із ліків: аспірин, пірамідон з кофеїном, сульфатіазол, складну кружку або, краще, гумову грілку з довгою гумовою трубкою з наконечником, яка (грілка) заміняє собою кружку. Непогано (хоча це й дуже складно!) мати з собою карету «швидкої допомоги»,

а ще краще – санітарний самолюбот»), хоча й застерігав в усмішці «Сом» Остап Вишня щодо перебільшення: «Радянському письменникові не до лиця, – м'яко кажучи, – перебільшувати»;

– поєднання несумісних понять («Соми їдять рибу, жаб, каченят, гусят... За царського режиму, як свідчать дореволюційні рибалки-письменники, сом важив 400 кілограмів, ковтав собак і ведмедів. Можливо, що з розвитком рибальства сом важитиме тонну і ковтатиме симентальських бугаїв і невеличкі буксирні пароплави...») – усмішка «Сом»);

– уживання термінів у розмовному стилі (як от в усмішці «Ружжо»: «Ружжо своєю конструкцією ділиться на два види:

1) Шонполка. Дехто неправильно називає шомполка.

2) Центрального бою, або централка.

Ну, ви, очевидно, знаєте, яка різниця між шомполкою і централкою.

Шомполка набивається просто в люфу (ствол), а централка набивається готовими набоями, що закладаються в так званий набойник (патронник»).

– використання окремих предметів чи речей не за їхнім призначенням («При полюванні на качки стопка, як ми знаємо, береться, щоб вихлюпувати воду з човна, а при полюванні на зайця з неї, при певному досвіді, дуже добре оглядати обрій; коли дивитись крізь дно, – місцевість рельєфнішає»).

Серед художніх засобів мисливських усмішок спостерігаємо гіперболізацію, іронічний/лукавий тон оповіді, ліричні відступи, використання народних анекдотів, приповідок, фразеологізмів, нісенітниць, прислів'їв, приказок.

Тож, Остап Вишня не лише спирався на народну сатиру і гумор, а й збагатив їх новим змістом, новими художніми засобами.

Психологізм прози В. Підмогильного. Аналіз роману «Місто»

В. Підмогильний (1901–1937) – відомий і популярний письменник на початку ХХ століття, автор кількох збірок оповідань, повісті «Невеличка драма», роману «Місто», перекладів українською зарубіжної класики (О. де Бальзак, Гі де Мопассан, А. Франс та ін.)

Із іменем В. Підмогильного в українській літературі пов'язана інтелектуально-психологічна лінія розвитку. Він є найвиразнішим її представником у 20-30-х роках ХХ століття. Творчість В. Підмогильного органічно пов'язана з одного боку із європейським психологізмом, а з іншого – з українською активно-романтичною поетикою (новий стиль, який дослідники називали вітаїзмом, або активним романтизмом).

Уже в ранній творчості письменник моделює підсвідомі нюанси психіки людини (переважно молоді), які насправді керують її поведінкою, вчинками, власне життям. Зокрема, оповідання «Собака», «Син», «Проблема хліба» присвячені темі голоду в пореволюційні роки. Новеліст досліджує психограму душі голодної людини. Найтрагічніші моменти голоду в названих творах змальовані точно, просто, ясним малюнком і правдивістю ситуації.

Не менш цікавою темою перших пореволюційних років є доля і становище панівної верстви старого суспільства, так званих «колишніх людей», колись привілейованих, але розбитих революцією («Військовий літун», «Історія пані Ївги»).

Зображенню доби української революції і громадянської війни, боротьби українського народу проти різних загарбників, повстань, партизанщини, махновської романтики, участі і долі молоді у цих катастрофальних і великих подіях, присвячені твори «Гайдамака», «Третя революція».

Проблема одвічності й незалежності від волі людини життя на землі глибоко трактується в оповіданні «В епідемічному бараці», де панує смерть, де умирають приречені люди. Психологія дитячої душі відтворена в оповіданні «Ваня».

Героїв ранніх оповідань В. Підмогильного об'єднує пошук відповідей на складні питання, пов'язані з такими поняттями, як життя і смерть, стать і культура.

Роман В. Підмогильного «Місто», написаний 1927 року, двічі видавався в Харкові (1928, 1929), 1930 року з'явився російською мовою. Роман неодноразово ставав об'єктом дослідження літературознавців, зокрема Л. Коломієць, Ю. Лавріненка, С. Луцій, В. Мельника, Р. Мовчан, С. Павличко, Л. Ставицької, М. Тарнавського та інших.

Свого часу роман «Місто» привернув найпильнішу увагу критики і громадськості. Було проведено кілька публічних дискусій, на яких обговорювався твір. У 30-х роках роман оцінено як «ворожий пролетаріату», «ідеологічно хибний», у якому село протиставляється місту, як твір «наскрізь несучасний, ворожий радісному сприйманню життя». Після масових репресій інтелігенції 1930-х років, під які потрапив також і В. Підмогильний, роман «Місто», як і інші твори письменника, було заборонено до 1989 року.

«Містом», по суті, започаткувалася нова українська урбаністика (фран. – міський). Саме в цьому романі маргінальний характер уперше в пореволюційні роки було розкрито глибоко, психологічно, вірогідно, в дусі класичних взірців Дж. Лондона, Гі де Мопассана, О. де Бальзака, а також Панаса Мирного, Л. Толстого.

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. 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 та інші проблеми (села і міста, людини і міста, кохання і зради, кар'єри, становлення письменника, зміни особистості під впливом зовнішніх обставин) намагається вирішити В. Підмогильний.

Роман «Місто» – перший в українській літературі урбаністичний, інтелектуально-психологічний, соціально-психологічний, філософський (екзистенціальний) роман.

Тема твору: показ життя й трансформації вихідця із села в умовах великого міста; народження письменника. Ідея: утвердження думки про неоднозначність натури людини, у якій поєдналися і високі пориви, і низька тваринна сутність; аналіз психології людини-завойовника, людини-творця.

Композиційно роман складається з 2-х частин, 28 розділів. До твору подані два епіграфи: «Шість прикмет має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола: як тварина – людина їсть і п'є; як тварина – вона множитья і як тварина – викидає; як янгол – вона має розум, як янгол – ходить просто і як янгол – священною мовою розмовляє» (Талмуд. Трактат Авот); «Як можна бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?» (Анатоль Франс. «Таїс»). За переконаннями С. Павличко В. Підмогильний зробив тіло головним героєм й висунув ідею двоїстості людини, яка складається з ангельського і тваринного. Герої страждають від роздвоєності між душею (розумом, інтелектуальною сферою) і тілом, статевим потягом. Гармонія між цими двома сферами дається важко. По суті вона, неможлива.

Усвідомлюючи потребу вивчитися, щоб потім повернутися у село, Степан Радченко (Стефан Радченко – псевдонім) – 25-літній селянин (який спочатку був підпасичем-приймаком, потім просто хлопцем, далі повстанцем і наприкінці секретарем Спілки робземлісу) їде до Києва (експозиція). Здібний, рішучий, сповнений сподівань Степан Радченко 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. Зав'язуються події у момент поселення і нужденного життя Степана Радченка у крамаря Гнідого.

У розвитку дії дізнаємося, що 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 спокусу, що їй пропонує місто, а насамперед можливостей зробити собі вдалу кар'єру.

В. Підмогильний як тонкий дослідник-психолог розтинає душу свого героя, показує його роздвоєність. На роботі поводитья 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-пристосуванця.

Письменник зобразив психологічно довершений і логічно обґрунтований образ Степана Радченка, у безпосередньому зв'язку з навколишнім

середовищем (велике столичне місто Київ зі своїми законами та принципами). Отже, постають проблеми сенсу людського буття, призначення людини.

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 (кульмінаційний момент); нарешті, із «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.

В. Підмогильний лишає фінал твору відкритим (розв'язка відсутня): Степан переможно дивиться на завойоване ним місто із вікна своєї фешенебельної квартири. Місто підкорило головного героя, згубило в його душі одвічні людські чесноти. У серці головного героя немає місця кохання, співчуттю, милосердю, а тому він – глибоко нещасна людина. Степан Радченко розкрив своє творче я, досяг матеріальних благ, але сенсу життя так і не зрозумів.

Роман «Місто» В. Підмогильного приваблює глибиною проникнення у внутрішній світ персонажів, посиленою увагою до їхньої підсвідомості, майстерно виписаними внутрішніми монологами, уявними діалогами. Характери головних персонажів розкриваються поступово, через дослідження поведінки, дій, вчинків.

Неповторне забарвлення роману надають плин свідомості, складне асоціативне мислення, гра інтуїції й розуму, тонка іронічність (наприклад, у репрезентації тогочасного літературного життя). Для твору характерний опис побуду, міського життя, матеріальний антураж, щира, енергійна, багата мова.

Проблематика роману «Майстер корабля» Ю. Яновського

«Майстер корабля» – перший роман Ю. Яновського (1902–1954). Твір стилізовано як кіномемуари. Незвична форма оповіді – монолог-сповідь сімдесятилітнього То-Ма-Кі, який згадує свою далеку молодість, пов'язану з кіномистецтвом. Творчий доробок Ю. Яновського досліджений у працях В. Агеєвої, Я. Голобородька, Л. Кавун, Р. Мовчан, М. Наєнка, К. Ніколенко, В. Панченка, І. Семенчука.

В основі автобіографічного роману «Майстер корабля» – власний досвід роботи Ю. Яновського на Одеській кіностудії у 1925–1927 рр. та його співпраця з В. Кричевським, П. Нечесою, О. Довженком та І. Пензо, які згодом стали прототипами головних героїв:

То-Ма-Кі (Товариш Майстер Кіно) – письменник Ю. Яновський;

Сев – режисер О. Довженко;

Професор – художник, знавець старовини професор В. Кричевський;

Директор – Павло Нечеса (директор кінофабрики);

Тайах – відома балерина Іта Пензо;

Богдан – актор Григорій Гричер.

Сюжет роману нетиповий для тогочасної літератури. У романі змодельовано процес зйомок фільму та будування справжнього вітрильника для декорацій. Крім того, в текст органічно вплітаються спогади головного героя То-Ма-Кі про минуле, записи синів та коханої Тайах, дивовижні пригодницькі історії моряків і власні міркування.

У творі порушено низку проблем:

- митця та мистецтва, творчих пошуків української інтелігенції в умовах формування радянської тоталітарної системи, репрезентована головними персонажами – То-Ма-Кі, Сев, Тайах, які тісно пов'язані з кіновиробництвом чи то образом письменника Генрі (син То-Ма-Кі). Головний персонаж вболіває за те, що балет витісняється фізкультурою, а в художніх творах зникає головна ідея. Ці та подібні роздуми перериваються спогадами про зародження і становлення українського кіномистецтва, про секрети творчої праці. Розкрито процес роботи над сценарієм; йдеться про злети і муки творчості, про натхнення, інтуїцію тощо;

- водночас із акцентуванням на творчій праці у романі порушено проблему цінування «рукотворної праці»: «Людина – натура творча. Людині треба, щоб її робота залишалася після неї самої жити. Тоді людина працюватиме так, як співає»; «Радісна праця – ознака творчості». Ю. Яновський проспівав гімн людській праці, невтомним рукам та витворам їх рукотворної краси, адже складним ремеслом і високим мистецтвом представлене у романі кораблебудування. Корабель – символ держави. Майстер корабля – дерев'яна фігура у формі вовка, лиса чи ведмедя, яка оберігає корабель від нещастя. Для вітрильника, спорудженого для фільму Богдан обрав майстром корабля жінку – юну Баджін з якою колись перетнулася його життєва доля. Дерев'яна жіноча фігурка має вести корабель крізь бурі і випробування. У ширшому значенні «майстер корабля» – український народ, який буде свою республіку;

- мистецтва як способу самовираження, зокрема, кіномистецтва: головні персонажі – неординарні творчі особистості висловлюють своє розуміння мистецтва, і з багатоголосся їхніх міркувань викристалізовується думка про те, що мистецтво окрилює людину, у творчості людина здобуває безсмертя. Головний персонаж висловлює думки про майбутнє українського мистецтва, про його можливості і завдання (проблема майбутнього української культури);

- молодості як часу для творчості, адже нове життя будують переважно молоді мрійники; протиставлення молодості та старості. Читач мандрує разом із героями з майбутнього в минуле. Таємничі, часом небезпечні пригоди змінюють одна одну;

- формування нових політичних рухів, збройної боротьби за владу: за переконаннями К. Ніколенко один із епіграфів, узятий автором із вірша Й. Гете «Soldatentrost» («Солдатська втіха») «віддзеркалює» історію українського моряка Богдана, який багато подорожував далекими країнами світу й дивом рятувався з найнебезпечніших ситуацій: «Я спостеріг, що такі мої пригоди завжди траплялися тоді, коли я починав революцію, бунт або протестував проти несправедливості». Цілком імовірно, що йдеться про буремні події 1910–1920-х років (українсько-радянського протистояння, походи армії УНР,

формування нових політичних рухів і збройна боротьба за владу). Епіграф набуває зловісного забарвлення, оскільки солдатські походи часто залишали по собі жахливі сліди насильства, спустошення та кровопролиття;

- масових репресій, радянських концтаборів: Богдан розповідає не лише про мандри світом, а й про перебування в концентраційному таборі на Балканському півострові, де знаходилося багато його співвітчизників. Умови перебування в таборі були жахливими – виснажлива праця, недостатнє харчування, заборона вільного спілкування й переміщення;

- спокою, прагнення вберегти людство від руйнівного впливу диктаторської системи: «Власне образ бригаантини ввів в українську літературу Ю. Яновський як уособлення свободи, мрії, вільного творчого лету. Корабель як символ мистецького покликання, море (чи океан) як утілення спонтанності й глибини творчої уяви та вільної думки, а вітрила як символ слова, що здатне осягнути цілий світ, – такі концепти закладені Ю. Яновським у роман «Майстер корабля» (К. Ніколенко);

- кохання і його перепитій: у загадкову танцівницю Тайах закохані Сев, То-Ма-Кі та Богдан (проблема любовного трикутника). Балерина Тайах у минулому зазнала чимало розчарувань у стосунках із чоловіками. Ця зеленоока й золотокоса красуня випромінює таємничість і незбагненну привабливість. Любовна сюжетна лінія у творі є втіленням етичного кредо митця, який сповідує культ жіночності, вірної дружби, краси людських взаємин. Можна виокремити проблеми дружби і довіри, дружби і суперництва, поваги до людини;

- жінки: Тайах намагається вирватися з полону непривабливого минулого, поступово повертає собі почуття власної гідності, упевненості, очищається духовно. Тайах – яскрава, чутлива, незвичайна «авантюристка», яка має вибрати одного з трьох закоханих чоловіків. Жінка не може пристати до жартівливої пропозиції Сева вибрати когось одного за допомогою жереба. Можливо, вона віддала перевагу позбавленому ілюзій Богдану (такий сюжетний хід пропонує батькові Генрі). Імовірно, що Тайах стала вірною дружиною То-Ма-Кі та матір'ю його синів. В образі Тайах найповніше розкрито проблему звільнення, очищення від гріхів і духовного оновлення;

- морально-етичні проблеми (наприклад, у роздумах То-Ма-Кі з висоти прожитих років);

- любові до світу, природи тощо.

Роман Ю. Яновського «Майстер корабля» розроблено досить оригінально. Естетична цінність твору зумовлюється пропорційним співвідношенням художнього й документального елементів; важливими є точність фактичного матеріалу, достовірність зображуваних подій, які поєднуються з домислом та вимислом, ретроспективність, фрагментарність, психологічна заглибленість у внутрішній світ персонажів тощо.

О. Довженко – новатор у створенні жанру кіноповісті. Аналіз повісті «Зачарована Десна»

Не погоджуючись із осмисленням творчих стратегій О. Довженка в контексті соцреалізму («незгода з соціалістичним реалізмом»), І. Кошелівець пропонує такі параметри ідентифікації новаторства митця: концепція людини в її неповторності й необмеженому вияві індивідуальності; концепція «сродної праці» (просто Самійлове косарство чи дар поета рівноцінні); збереження міфічного образного мислення і водночас творча особистість на рівні сучасності. О. Довженко геніальний у створенні кадру: пригальмовує дію, адже її відсутність – теж дія; майстер створення масштабних характерів: точка зйомки – завжди на узвишші. Головне джерело оригінальності О. Довженка в концепції мистецької правди, яка не тотожна життю: між красою і правдою – обирають красу. О. Довженко здійснив переворот у радянському мистецтві, увівши прийом алегоричного зображення.

Задум написати твір виник ще в роки Другої світової війни: про це є свідчення в листах до рідних, записах у щоденнику. Над повістю «Зачарована Десна» митець працював до 1955 р.: в архіві письменника зберігається чотири варіанти рукопису українською мовою. Твір був опублікований у березневому номері журналу «Дніпро» за 1956 р., у листопаді розпочалися зйомки, але вже 25 листопада О. Довженко завершив свій земний шлях. У 1957 р. з'явилася друком збірка повістей «Зачарована Десна». У 1964 р. режисер Ю. Солнцева поставила однойменний фільм за повістю, який критикують за певні відхилення від оригіналу і своєрідну інтерпретацію.

Преамбула до кіноповісті містить авторські пояснення передумов її написання: «довга розлука з землею батьків» (соціально-політичні, ідеологічні причини, із якими вимушений був миритися О. Довженко), бажання «усвідомити свою природу на ранній досвітній зорі коло самих її первісних джерел». На думку Л. Попович, О. Довженко ніби «повторює трагічну долю Шевченка – параболу піднесення від анонімності до вершини слави і падіння, насильного відриву від України, вигнання з заборонаю творити». Заборона повертатися в Україну стала потужним травматичним фактором і водночас активізувала потенції авторського міфотворення. Обидва митці складають своєрідний «канон митців еміграції», у творчості яких біографічний контекст стає дуже вагомим: Батьківщина асоціюється із втраченим раєм, добою невинності й чистоти, свободи.

Дослідники творчості О. Довженка звертають увагу на те, що його оповідання, кіноповісті мають внутрішню єдність, поетичний синтез роздумів про зв'язок часів, історію, співвідношення особистості й колективу, народну душу й сутність краси. У пізньому періоді творчості О. Довженко свідомо вибудовує свій міф України, структури якого вже були окреслені на ранньому її етапі. Його образи амбівалентні, відображають внутрішні конфлікти митця.

Кіноповість «Зачарована Десна» – твір новаторський і за художньою формою, і за змістом. Тематично-проблемний спектр твору включає такі аспекти, як джерела формування особистості, роль праці (провідні концепти

філософії Г. Сковороди), взаємини в сімейному колі. Новаторство митця полягає в глибокому й системному осмисленні основ людської екзистенції, категорій краси, щастя, покликання людини, її можливостей, вибору й більш глобальних – життя і смерті, добра і зла.

Кіноповість «Зачарована Десна» ідентифікується в шкільному прочитанні як автобіографічний твір, проте цей твір дуже нагадує легенду про бідне дитинство, оскільки соціальне походження мало неабияке значення в українській радянській літературі. У долі сільського хлопчика Сашка поєднуються історії багатьох селянських дітей, які зростали водночас і в горі, і в радості. У такий спосіб письменник акцентував ідею дитинства як найщасливішої пори і водночас часу важливого вибору. Велике значення мало знання митцем духовного світу селянина, народного побуту й психології – повість стає своєрідною енциклопедією сільського життя України к. ХІХ-ХХ ст. Варто зауважити, що сім'я О. Довженка не була настільки незабезпеченою, як це зазначено у працях радянських літературознавців: діаспорна критика і сучасні дослідники акцентують можливість відвести дітей на навчання, особливості побуту й професійної зайнятості батька митця.

У кіноповісті знаходимо типологію національних характерів, які здобули характеристику «довженківських». Засновник Сосницького краєзнавчого музею Ю. Виноградський встановив генеалогію козацького роду Довженків від середини 18 ст.: козацький родовід відіграв велику роль у становленні світогляду митця.

Образи роду складають індивідуальний авторський міф О. Довженка. Н. Зборовська відзначає потужний вплив культу предків, його проєкцію на сучасників у творчості митця, що насамперед виявляється у міфічному сприйнятті землі: образ міфічної хати «розкиданий» по всій творчості: намальована титульна сторінка під назвою «хата» («Щоденник», «Поєма про море», «Зачарована Десна»).

У зв'язку з цим І. Мойсеїв окреслює цілісний образ духовної біографії митця, яка «була боротьбою за монолітність душі, за єдність проти розколу і роздвоєності». Множинність авторського «я» представлена образами Василя, Щорса, Боженка, Мічуріна. Можна виокремити такі концепти філософії О. Довженка, реалізовані в повісті «Зачарована Десна»

1. Світ роду: О. Довженко починає з плідної множини «сім'я», відносно до розмаїтих форм буття (експлуатує образи коріння, дерев, які акумулюють міфічний зміст (дід – стовбур роду...), звідси таке палке прагнення садити сади навколо кіностудій, де він працював. Образ матері Сашка яскраво репрезентує цю тенденцію.

2. Образ ріки як втілення фактору часовості. На сторінках літературних і кінематографічних творів, щоденникових записів, листів письменник часто згадує Десну й Дніпро, опoетизовані ним у народному ключі: цей рівень поетизації настільки високий, що підноситься до народної системи символічного бачення світу. Звідси народнопоетичні засоби вираження психологізму в творах письменника. Саме від фольклору автор бере прийоми

нанизування мотивів, епізодів, картин, традиційні зачини й закінчення, антитези, зіставлення, ретардації.

Автор використав своєрідний композиційний прийом: зосередження на внутрішньому світі хлопчика. Оповідь має двоплановий характер: відтворення реалій світу дитячою свідомістю й філософські роздуми зрілої людини-митця. Композиція кіноповісті ускладнена: фактично твір можна розділити на умовні мікроновели, які відтворюють певний епізод біографії («Город», «Хата», «Смерть братів», «Смерть баби», «Сінокіс», «До школи» тощо), і ліричні та публіцистичні відступи (або жанр-вставка). Жанрова матриця кіноповісті передбачає фрагментарність і швидку зміну планів.

Значне місце в кіноповісті відведене пейзажним картинам. У творі відсутні статичні картини природи: вони подані в динаміці взаємодії й присутності людини, ритми природного й соціального життя співвіднесені у вічному колобігу. Органічно у цьому відношенні формується особлива лірична інтонаційно-оповідна структура повісті, звернення до читача в моменти зміни планів та епізодів, що створює ефект присутності. Авторська іронія генетично укорінена в фольклорній традиції: погляд зрілої людини оригінально сполучається з наративною перспективою маленького хлопчика.

Автор використав кілька прийомів, які увиразнюють художню форму твору: гіперболи (спів сільських дівчат, бійка діда з дядьком Самійлом на косовиці), контрасти (народження дитини і смерть прабаби в один день), градації (прокльони Марусини), деталі (живіт «як бубон», хата як «старенька біла печериця», картина Божого суду). Прийом сну дав можливість поєднати епізоди реальності й марень, а також свідчив про наявність жанрових рис утопічного оповідання (про що свідчив сам автор, говорячи про те, що «за дві години прожив сто літ» і прагнув відтворити цю фантазію «як сон»).

Отже, кіноповість «Зачарована Десна» – лірична сповідь, у якій прочитуємо й відчуваємо потужний синтез любові й самоусвідомлення, розчинення художника у колективному бутті, моменти автентичного існування й спрагле бажання щасливої долі для українців, тобто, усе те, що визначає творчі стратегії геніального митця О. Довженка.

I. Багрянний – прозаїк. Аналіз роману «Тигролови»

Творчість І. Багряного – оригінальна сторінка в історії української літератури ХХ століття. Прозова спадщина автора включає твори, які відображають біографічні й ментальні параметри досвіду перебування письменника в радянських тюрмах, подальших еміграційних поневірянь. Плідна діяльність в межах естетичних й ідеологічних практик МУРу й очолюваної ним УРДП позначилась і на специфіці його творчої реалізації.

Ідея месіанства еміграційних письменників, нав'язування біблійної ситуації, усвідомлення мети художньої літератури як політичної місії сформували оригінальні романні концепції І. Багряного, читати якого українці почали лише з 1991-го, через 28 років після його смерті. До шкільної програми

з української літератури був уведений пригодницький роман «Тигролови», але широкого осмислення його творчості не було до певного моменту на відміну від іноземної аудиторії, яка мала можливість зачитуватися його текстами.

Перша книга І. Багрянного «Чорні силуети» під псевдонімом «Іван Полярний», видана в 1925 р., коли йому виповнилося 19 років, була даниною тодішній літературній моді, яка вимагала коротку форму, штрихову деталізацію, фрагментарно-монтажну композицію. Друга – поема «Ave Maria» (у жанрі мелодрами), засвідчила його здатність задовольнити смаки масового читача, що молодого автора не дуже тішило, адже він вже тоді вирішував для себе питання сутності й функції літератури (стаття «Думки про літературу»). Цінність прозового доробку автора складають: ранні оповідання й новели («В сутінках», «Мадонна»), роман «Тигролови» (1944), роман «Звіролови» (1946), повість-вертеп «Морітурі» (1947), повість «Розгром» (1948), роман «Сад Гетсиманський» (1950), повість «Огненне коло» (1953), повість «Маруся Богуславка» (уперше видана під заголовком «Буйний вітер» (1957)), «Людина біжить над прірвою» (1965).

Визначальною характеристикою прози є концепція героя: І. Багрянний створив образ «новітнього українця», реабілітуючи національну маскулінність. Типологія чоловічих образів його романів заснована на концептах свободи, сили, рівноправ'я, вітальності (у цьому аспекті визначальним став власний авторський досвід виживання в екстремальних умовах), честі й гідності.

Роман «Тигролови» І. Багрянний завершив восени за два тижні в невеличкому містечку Моршин, де він, перебуваючи на конспіративній квартирі, здійснював «ремонт» здоров'я, підірваного у сталінських таборах. Два примірники були розіслані в журнал «Вечірня година» і на літературний конкурс, у якому він розділив перемогу з Т. Осьмачкою (повість «Старший боярин»). Колорит Далекого Сходу, де перебував письменник трохи більше п'яти років, спричинив шалений успіх у читацької публіки – настільки цікавими й яскравими були епізоди роману, що його купували на подарунок до дня народження або до дня причастя. До часу виходу в Україні 1991 р. твір був виданий різними мовами (голландською, французькою, англійською). Критика діаспори високо оцінила роль твору в утвердженні почуття гідності серед українців-емігрантів.

Проблематика твору охоплює специфіку існування в тоталітарному суспільстві: трагізм парадоксального поєднання життя і смерті, свободи і неволі, можливості вибору, взаємодія індивідуального і колективного, особиста відповідальність за свою долю, стоїцизм духовний і фізичний. В основі сюжету – автобіографічні елементи: автор перебував на поселенні (Зелений Клин – територія, де жили українські переселенці), добре знав природу Далекого Сходу, зустрів там свою майбутню дружину.

Традиційно «Тигролови» визначають як пригодницький роман: динамічний сюжет містить надзвичайні події, карколомні пригоди. Для роману трохи не вистачає обсягу та кількості персонажів, сюжетних ліній, проте за масштабністю проблематики, політематичністю, специфікою нарації можна визначити саме таку епічну форму. У творі дослідники (В. Просалова)

знаходять також риси автобіографічного роману, роману виховання (еволюція героя, етика взаємин), філософського (екзистенціальна проблематика), політичного (репресивна машина, взаємини в'язнів, особливості радянського державного устрою), родинно-побутового та етнографічного роману. Публіцистичність роману – визначальна риса авторського стилю: майже усі прозові твори І. Багряного мають таку характеристику.

Архітектоніку твору складають дванадцять розділів, зміст яких визначається окремими елементами мономіфу (випробування, руйнування соціальної ролі, долання меж, трансформація героя (кохання, присуд Медвину). Композиційний принцип – дихотомія (розгортання паралельних ліній персонажів, які перетинаються в кульмінаційному пункті роману), бінарні опозиції (2 ешелони, 2 світи – паралельні реальності (тайга і місто). Надзвичайно вартісними є майстерно виписані мисливські сцени (ловля тигра чи «лучення» риби).

Варто акцентувати майстерність письменника у використанні деталей, створенні пейзажних картин, які увиразнюють концепцію твору. Екзотика витвореного світу – передумова успіху в читацької аудиторії. Пейзажні замальовки і картини-панорами, які показані різними планами, свідчать про талант І. Багряного як живописця, адже відомо, що він захоплювався живописом (художній інститут, праця декоратором).

Ономастикон роману відіграє важливу роль у загальній концепції: він охоплює великий географічний ареал, набір різних етнічних номінацій, власних назв із конотаціями. Постать Григорія Многогрішного символізується – антропонім стає частиною авторської гри: нащадок Дем'яна Многогрішного, гетьмана Лівобережної України, «першого каторжанина», повторює долю багатьох українців, які зважилися на великий «гріх» – любов до України.

Персонажна сфера нараховує невелику кількість осіб, але в кожному акцентована його національна ідентичність – «зоологічний націоналізм» (за словами негативного персонажа). Постать Григорія Многогрішного змодельована відповідно до канонів масової культури – принаймні можна стверджувати, що автор талановито скористався шаблоною схемою, наповнюючи її оригінальними типологічними характеристиками (інтелект, гуманність, етичні інтенції). З огляду на бінарну логіку композиції твору ідентифікація персонажів відбувається за принципом «свій – чужий»: краса Наталки (апеляція до фольклорної естетики і літературних архетипів), м'яка вимова матері Наталки («вона була полтавка з кореня»), факти біографій (участь Григорія у холоднорівському повстанні). У такий спосіб автор відновлює зруйновану перспективу національного світу і досягає ідейної мети твору: Григорій, лицар національної ідеї, знаходить нарешті заспокоєння в колі української сім'ї, остаточно зводячи рахунки зі своїми ворогами. Отже, І. Багрянний цілеспрямовано транслює психологію переможців через посередництво персонажів родини Сірків: якщо вони змогли створити комфортний і щасливий світ (фактично «другу Україну», як говорять самі дійові особи), то так само може відродитись кожен, над ким було здійснено

масштабне насильство (тоталітарний терор, фізичне винищення українців, експерименти з ментальністю, плекання рабської психології.

Отже, роман «Тигролови» дає приклади гідності, оптимізму, справжнього стоїцизму й любові до свого народу.

О. Гончар – майстер психологічної новели. Аналіз новели «Модри Камень»

Початок творчої діяльності О. Гончара припадає на 30-ті рр. ХХ ст. Героями ранніх оповідань і повістей («Черешні цвітуть», «Іван Мостовий») стали люди, яких письменник зустрічав на своєму шляху. Здебільшого О. Гончар відомий своїми великими епічними творами – романи «Прапороносці», «Таврія», «Перекоп», «Людина і зброя», «Циклон», «Тронка», «Твоя зоря», «Собор». Ці твори органічно вписуються у контекст лірико-романтичної течії в українській прозі 2 половини ХХ ст. Провідні мотиви прози О. Гончара актуалізують досвід воєнних лихоліть, проблематику існування української людини, яка входить у новий вимір життя, концепцію планетарного мислення й гуманізму. Сучасне українське літературознавство тяжіє до переосмислення творчого доробку письменника, який усе частіше розглядається в контексті естетики соцреалізму, нові інтерпретації відзначаються критичною оцінкою його творчості, проте не можна заперечити майстерність епічної розповіді, специфіку психологізму, масштабність проблем, які порушив автор своїми творами.

Чільне місце в епічній спадщині О. Гончара посідає новелістика. До аналізу специфіки трансформації новелістичного жанру в творчості письменника зверталися К.Дуб, М.Зобенко, Л.Козакова, В. Марко, А.Погрібний, І. Семенчук, В. Фащенко, Т. Хом'як, І. Цюп'як. Дослідники відзначають насамперед глибину психологічного аналізу, рельєфність образної парадигми, життєву достовірність героїв, специфіку нарації, яка належно не поцінована радянською критикою, прецедентом позитивної оцінки якої була наявність толерантності до офіційної стратегії соціалістичного суспільства.

Об'єктом художньої рефлексії у новелах «Модри Камень», «Жайворонок», «Усман та Марта», «Маша з Верховини» стають нюанси внутрішніх психологічних процесів, які автор зображує досить переконливо. Видані протягом 1950-х років книги новел «Південь» (1951), «Дорога за хмари» (1953), «Чари-комиші» (1958), «Маша з Верховини» (1959). Пізніше з'являються збірки «За мить щастя» (1964), «Далекі багаття» (1987). О. Гончар продовжує кращі традиції української новелістики М. Коцюбинського, В. Стефаника, які досліджував під час навчання в університеті.

Сюжет новели «Модри Камень» складає трагічна історія кохання періоду Другої світової війни, яка написана під впливом вражень і спогадів автора про досвід пережитого на фронті. Уперше в повному обсязі цей твір з'явився у збірці О. Гончара «Новели» (1949), але до цього був надрукований 1946 року в журналі «Україна» – цьому сприяв П. Панч. Позитивну оцінку новели П. Панчем знаходимо в його листі до О. Гончара від 3 березня 1946 р., листах

О. Гончара до друзів – усе це свідчить про те, що підтримка авторитетного письменника була важливою для молодого автора. Публікація цієї новели в газеті «Радянська Україна» стала початком переслідування письменника і причиною звинувачення письменника в космополітизмі. Увага до соціокультурних особливостей інших етнічних спільнот – прикметна риса його творчості, адже з часів війни і велику частину свого життя автор мав можливість побачити життя представників інших народів, проте наприкінці 40-х рр. звернення до такої проблематики мало негативні наслідки для професійного зростання письменника: на численних зборах окрім таврування поставало питання і про звільнення з посади асистента кафедри університету, адже зображення кохання словацької дівчини до радянського солдата було неприпустимим. Не зважаючи на критику твору, його вплив на тогочасну читацьку аудиторію був суттєвим – про це пише П. Загребельний у своїх спогадах. Автобіографізм новели сприяє такому ефектові: у «Щоденнику» є свідчення автора про перебування його в словацькому селі Грінаві, спогади про знайомство зі словацькою жінкою Юлією.

Жанрову модель твору «Модри Камень» складають типологічні риси новели, хоча й сам О.Гончар означає його як оповідання. Серед них – драматичний епізод (перебування радянського солдата у родині словаків, зародження почуттів), стрімкий розвиток подій, лаконізм, невелика кількість персонажів (солдат-розвідник, товариш розвідника, словацька дівчина Тереза, мати Терези, загиблий брат Терези Францішек, батько Терези – лісник, поліція), контрастність на проблемно-тематичному і подієвому рівні.

Події відбуваються в містечку Модри Камень у Словаччині. Заголовок новели окреслює світоглядну перспективу, яка реалізується в проблемно-тематичному спектрі новели. Словацька назва *Modrý Kameň* у перекладі українською звучить як «блакитний камінь». Асоціативне поле символіки блакитного кольору розширює така деталь, як квітка «небовий ключ», відповідником якої є пролісок – тендітний, чутливий як і стосунки головних героїв новели. Вищість життя над смертю, стійкість духу і справжніх почуттів, вічність – ось що символізує квітка, згадка про яку з'являється наприкінці твору.

Не випадковим є використання імені «Тереза», яке в перекладі з грецької означає «захист», «оборону» – саме таким янголом-охоронцем стає для виснаженого війною радянського солдата звичайна словацька дівчина. І. Оникієнко вперше помітила такі концептуальні аспекти твору: жінка дарує через почуття чоловікові свою силу, яка дає можливість вижити і перемогти. На жаль, це по сюжету новели відбувається жертвним шляхом: Тереза гине, звинувачена в переховуванні партизанів. Модри Камень уособлює чоловіче начало, міць почуттів, це образ-предмет, у якому синтезуються різні смислові нюанси новели: топос зустрічі, вивільнення душі, спогадів, перемоги (адже радянські воїни називають його «мудрим»).

Провідна тональність твору – лірична. Оповідь ведеться від першої особи (наратор розповідає про себе). Архітектоніка новели включає п'ять частин, кожна з яких є завершеним епізодом. Автор використовує прийом сюжетно-

композиційного обрамлення – спогади і марення головного героя (уявні розмови із загиблою коханою). Фабула новели включає декілька елементів-епізодів: виконання бойового завдання у горах Словаччини, переховування в хатині лісника, знайомство з дівчиною, розповідь матері про загиблого сина Францішека, зародження почуття, відхід радянських солдатів, розправа поліції з Терезою, її смерть. Фабульний час новели охоплює зиму і весну, але в новелі наявний синтез часопросторових площин внутрішнього і зовнішнього плану, у яких вимір історичний розчиняється у вимірі метафізичному: дослідники твору твердять про релігійні акценти образу Терези, посилаючись на репліки героїні («Хай пан бог видать, що буду»). Стосунки словацької дівчини й радянського солдата з побутової площини (адже таких випадків під час війни було багато) транслюються автором у вимір ідеальний (сором'язливість закоханих, яка свідчить про високу культуру почуттів).

Відсутні розлогі описи зовнішності чи характерів персонажів, портретні характеристики героїв динамічні: рухи, жести, погляди. Автор використовує такі прийоми для передачі почуттів, настроїв, психічної еволюції героїв.

У стилістиці новели «Модри Камень» можна простежити неоромантичні тенденції: контрастні деталі, які вибудовують асоціативний ряд буттєвої суперечностей (холодна сувора зима і тепла гостинна хата словацької родини, білий одяг Терези і партизанське дрантя), конфлікт із дійсністю, актуалізація емоційно-інтуїтивного пізнання (випадок звів закоханих «тутко»), екзотика ландшафту і пейзажів, масштабність постатей і почуттів.

Символіка колористичної палітри теж спрямовує до аналізу новели в контексті естетики неоромантизму: білий (білі струнки ноги, білий вітер, біла сукня) у деталях позитивного плану поступово зміщується на ціннісній шкалі в негативний план (білі завії снігу, побіліла Тереза перед смертю); чорний колір теж домінує в настроєвій палітрі (траурний одяг, пов'язка, німецькі машини, згарище, чорна зимова ніч); зелений – колір життя, свободи, щастя (зелені гори, дуб); блакитний позначає недосяжні мрії, нескінченну ніжність, свободу.

Синтез реального та ірреального, миті та вічності прочитується у прикінцевому діалозі закоханих: «Нарешті ми знову зустрілись! Дайте мені вашу руку. Ви відчуваєте, як та тисяча літ перемістилась перед нас? Тепер вона попереду, правда ж? Наша тисяча!.. Доки зеленітимуть ці гори і світить сонце, ми будемо жити. Я задихаюсь від такого багатства!».

Отже, реалії воєнної буденщини (опір словаків, епізодичні образи матері Терези) відходять на другий план – їх поглинають світлі спогади наратора про можливість щастя, силу любові та вічність життя, що і є головною ідеєю твору.

Мотиви лірики В. Стуса

Феномен поезії В. Стуса в сучасному літературознавстві розглядається в різних проєкціях, із яких соціально-політична (народоцентрична) і естетична часто конфліктують між собою, адже надмірна політизація применшує його значення як одного із найвизначніших поетів в історії української літератури.

Серед провідних ознак творчих стратегій В. Стуса називають такі аспекти:

1. Глибока філософічність.
2. Герметизм («самособоюнаповнення»).
3. Інтенсивний тип творчості.
4. Актуалізація автентичного пратексту.

Передумови філософічності поезії В. Стуса варто шукати у давніх традиціях української поезії з часів Г. Сковороди, але його творчість – це особлива сторінка, яка актуалізує ментальне підґрунтя антиномічного мислення.

Дослідники (В. Бабенко, С. Мишанич) помітили, що В. Стус як поет сформувався в опозиції до фольклору – саме це вплинуло на своєрідність творчої манери. Переборення фольклорної естетики особливо виразно простежується у поезії після арешту 1972 р., у якій представлені розгорнуті алюзії («За літописом Самовидця», «Вертеп», «Сиджу надвечір при багатті»).

Конфронтація культури й цивілізації, як стверджує О. Давидова, виявляється у протистоянні двох типів тексту – «режимного» (позбавлений традиції етносу) і «авантексту» (культурної традиції). У поезії В. Стуса така тенденція має прояв через взаємне накладання різних текстів, що є свідченням подвійного світогляду української людини, у якому контамінується язичництво з християнством. Багатозначність назви збірки «Палімпсести» пояснюється й увиразнюється численними елементами міфотрадиції.

Г. Яструбецька помітила наскрізну антитезу краю-чужини в поезії В. Стуса, яка передає ситуацію розщеплення України на свою й чужу. Такі спостереження дають можливість визнати синтез традиційної (національної) і модерністської свідомостей, елементи яких і складають ту неповторну спонтанну авторську «гру в бісер» (один із улюблених творів автора – роман Г. Гесе «Гра в бісер»), яка формує герметизм його поезії і надає статусу «предтечі нової транснаціональної культури».

Отже, можна визначити як правомірну інтерпретацію Д. Стусом «самовиламування Василя Стуса з трясовини соціально-політичного й художнього народоцентризму» (Г. Штонь). До такого визначення творчих стратегій спонукають також численні факти інспірацій: вплив східної поезії й філософії, релігійного персоналізму (Л. Шестов, М. Бердяєв), німецьких поетів (Рільке, Гьоте), екзистенціалізму, сквородинівської філософії та ін. Можна виокремити аспекти, які підтверджують оригінальність, новаторство і автентичність творчих стратегій В. Стуса: «непрограмованість» (Ю. Шевельов) поезії, наповненість винятковими образами дійсного чуття, феноменальна здатність до самоспоглядання, мовно-стильова та версифікаційна форма, глибока асоціативність, чітка структурованість духовного стану ліричного суб'єкта.

Поетичні твори В. Стуса складають збірки «Круговерть» (1965), «Зимові дерева» (1970), «Веселий цвинтар» (1971), «Час творчості/Dichtenszeit» (1972), «Палімпсести» (1971–1977, опублікована 1986), «Птах душі» (остання, вилучена в концтаборі збірка, близько 300 віршів, 300 перекладів). Перша в Україні збірка вибраних поезій В. Стуса – «Дорога болю» вийшла 1990 р., а

1991 р. за цю збірку Василеві Стусові присуджено Державну премію України ім. Т. Шевченка (посмертно), також видано збірки «Поезії» (1990), «Вікно в позапростір» (1992), «Золота красуня» (1992), «І край мене почує» (1992), «Феномен доби» (1993), твори в шести томах, дев'яти книгах.

Рукопис першої збірки «Круговерть» був поданий до видавництва «Молодь» у середині 1964 р.: він містив три розділи – «Рожеве півколо», «Біль – Білий день» та власне «Круговерть», в основу був покладений хронологічний принцип. Виступ поета у кінотеатрі «Україна» 4 вересня 1965 р. спричинив те, що набір книги було розсипано, а рукопис був повернений авторові: повністю реконструювати текст авторської збірки не змогли, адже багато віршів утрачено, сам автор не передруковував машинопис віршів, просто підкладав їх до нової збірки «Зимові дерева» (розділ «Круговерть» став основою), використовував як чернетки. У цій збірці вже був сформований проблемно-тематичний спектр поезії В. Стуса, який у подальшій творчості поглиблювався та інтенсифікувався, хоча й перші критики творчості не змогли осягнути потенціал його творчих стратегій: рецензент рукопису М. Нагнибіда ідентифікував філософські параметри тексту як дріб'язкові, умовні, невиразні, звинувачував автора у відсутності «сюжетності», абстрагуванні від реальності. Прагнення В. Стуса осмислити неповторність світу, буттєві трансформації, духовний екстаз і надзвичайне самозаглиблення – визначальні мотиви цієї збірки, які передають радість відчуття світу, синтез натурфілософських уявлень (поезії «Доброго ранку», «На розквітлому лузі», «Мотиви травня», «Радість», «Гомони! Гомони!», «Тане гомін, мов туман ранковий» та ін.). Через ранні поетичні тексти можна простежити специфіку читацьких вражень: ремінісценції з «Intermezzo» М. Коцюбинського («Гомони! Гомони!»), типологічна близькість до поезії С. Єсеніна – дослідники визначають у ранній поезії автора риси імажинізму («Вимріяна і близька донині»), наслідування традицій П. Тичини – в окремих елементах віршобудови й специфіці емоційно-інтонаційного спектру. Уже в ранніх творах окреслюється процеси екзистенціального самоусвідомлення: типові неологізми «саможаль», «самовтрати», «самолють» – визначають риси поетики.

Збірка «Зимові дерева», яка була опублікована 1970 р. у Брюсселі, відтворює атмосферу 1960-х рр., прагнення самоідентифікації й осмислення проблем національного розвитку. Її тексти ще продовжували поетичну традицію шістдесятників, адже переважає громадянська лірика з мотивами соціального гноблення, настроями протесту («Дума Сквороди», «Останній лист Довженка», «Звіром вити, горілку пити»). Особливо увиразнює ці настрої вірш «Звіром вити, горілку пити»: безмір національного й соціального приниження, самоусвідомлення нагальної потреби вибору демонструють рядки «і добі підставляти спите вірнопідданого лице». Репрезентативні щодо метатекстових мотивів творчості вірші «Отак живу: як мавпа серед мавп» (атмосфера штучності, неавтентичного буття, екзистенційний біль, відчуження), «Присмеркові сутінки опали» (самотність, абсурд, самоідентичність, духовний стоїцизм), «Накликання дощу» (язичницькі мотиви як заглиблення в ментальні першовитоки – обряд жертвопринесення).

Генетичне «українство» В. Стуса прочитується через численні образи-мотиви збірки, що складають образ-мозаїку національного світу: «Під диким сонцем» (верби, дівчата – молоді берізки). Пантеїстичним світовідчуттям насичена поезія «Осліпле листя відчувало яр...», у ній синтезуються провідні мотиви збірки: передчуття невідворотних змін, загроза втрати автентичності, етнічний колорит, національна екзистенція, шевченкові алюзії («і плакала за втраченим вінком юначка, заробивши на горіхи»).

Збірка «Веселий цвинтар» – своєрідний поетичний репортаж із «цвинтаря розстріляних ілюзій» (за словами В. Симоненка), написана 1968–1970 рр. В основу збірки покладені особисті розчарування автора (ситуація із виданням доробку, переслідування) – це своєрідний підсумок «київського» періоду його життя, переданий у власноруч виготовлених ним 12 примірниках для друзів. Поезії, які були реконструйовані за варіантом збірки, збереженим Г. Дворком, увійшли до збірки «Свіча в свічаді» (Сучасність, 1977 р.). Ці тексти транслюють авторські візії неминучої ментальної катастрофи, роздвоєння української людини, яка вимушена протистояти тисковим системам. Парадоксальний образ «веселого цвинтаря» асоціативно відсилає нас до проблематики Дантової «Божественної комедії»: актуалізуються мотиви болю, страждання через типові комплекси української ментальності – рабство, зраджена свобода. Прийом абсурдизації, гротеск і сатира увиразнюють образ доби і штучної реальності («Мені здається, що живу не я...»), якому протиставлений ностальгійний світ, закорінений у спогадах дитинства, у якому сформувалися основи потенційної можливості духовного й фізичного стоїцизму («У цьому полі, синьому, як льон»). Органічним у такому контексті є сповідування ідей природності, сродної праці Г. Сковороди («Біля метро «Хрещатик», «Посадити деревце»). Філософська концепція вірша «Цей біль – як алкоголь агоній» акумулює мотиви мети існування, призначення, самозаглиблення, парадоксальності екзистенції, позначеної болем і стражданням. В іншому, «Сто дзеркал спрямовано на мене...», актуалізуються типові екзистенціалістські концепти самотності, відчуження, специфіки комунікації на мікрорівнях існування, у підтексті – специфіка взаємин з «Іншим», таким, який несе загрозу своєму власному існуванню, про що свідчать такі рядки поезії: «Ти справді – тут?...Сто твоїх конань...». Один із найкращих у збірці – вірш «Ярій, душе. Ярій, а не ридай...», присвячений пам'яті А. Горської, що відтворює специфіку авторського екстремуму – існування на межі: «...бо калинова кров – така ж крута...».

Збірка «Палімпсести» є найвизначнішим досягненням поетової творчості, адже досконалість поетичної форми й глибоке занурення у внутрішню перспективу існування людини визначають ступінь авторської духовної рецепції. Назва збірки об'єднує концепти зрілості, самоусвідомлення, духовної еволюції, саморозвитку, стоїцизму в єдине семантичне коло. Саме у цій збірці оформлюється концепція «самособоюнаповнення», яка в авторській інтерпретації означає найвищий рівень існування, «екстаз і аскезу», універсальну взаємодію всього суцього. Біблійний інтертекст підсилює стереотипну інтерпретацію постаті поета як мученика і борця, проте глибокий

аналіз мотивної структури цієї частини творчого доробку розширює межі сприйняття авторської суб'єктивності й дає можливість зруйнувати колоніальний контекст аналізу творів. Дослідники (Я. Поліщук, Г. Яструбецька) акцентують визначальну особливість поетової стратегії – рух у напрямку від зовнішнього до внутрішнього, осмислення теми роду, України, трансформацій в мікроперспективі екзистенції, на рівні персонального сходження. Саме тому жанрові типології (молитва, медитація, сповідь) є логічною матеріалізацією цієї стратегії й еквівалентні сакральному тексту за своєю сугестією. Отже, основні теми й мотиви поезії В. Стуса обертаються в колі потужної духовної рецепції й наближення до глибин трансцендентного.

Жанрове розмаїття творчості І. Драча. Аналіз «Балади про соняшник»

І. Драч вирізняється на тлі офіційного шістдесятництва формотворчим новаторством. Його письменницький дебют припав на 1961 р. – була опублікована поема-трагедія «Ніж у сонці» у «Літературній газеті». Поет став одним із тих, хто рішуче відкинув принципи соцреалістичної системи образності й посилив увагу насамперед до поетичної форми. Діаспорний критик І. Кошелівець дивувався його новаторству, адже в контексті загальних уявлень про специфіку розвитку «материкової» української літератури не могло виникнути й думки, що автор міг надихатися численними зразками модерної європейської поезії.

Згодом з'являються збірки поезій «Соняшник» (1962), «Протуберанці серця» (1965), «Балади буднів» (1967), «До джерел» (1972), «Корінь і крона» (1974), «Сонце і слово» (1979), «Американський зошит» (1980), «Шабля і хустина» (1981), «Теліжинці» (1985), «Лист до калини» (1990, 1994), «Вогонь із попелу» (1995), «Крила» (2001), «Анатомія блискавки» (2002) та ін., які засвідчили самобутність та оригінальність художнього мислення поета. Творчі стратегії І. Драча синтезують фольклорну й модерну свідомість, жанрові моделі його творів свідчать про його схильність до незвичайних експериментів, адже поет збагатив класичні форми, суттєво трансформував жанрову матрицю поеми, оновив жанр балади і ритмічно-інтонаційні параметри поезії. Новаторство є системним на різних рівнях поезики його творів: авторські лексичні новотвори, аудіовізуальні ефекти, своєрідна синтаксична парадигма.

Серед жанрових форм поезії І. Драча – балада («Балада про соняшник», «Крила»), вірш, сонет («Народ»), поема, поема-мозаїка («Чорнобильська мадонна»), поема-симфонія («Смерть Шевченка»), притча, драматична поема («Дума про Вчителя», «Соловейко – Сольвейг»), етюд («Етюд про хліб», «Сонячний етюд»).

Балади та етюди – провідні жанри у творчості І. Драча. Аналіз типологічних особливостей зазначених форм пояснює оригінальність творчих стратегій поета: невеликі за обсягом форми, здатні сконцентрувати поетичну думку, що передає миттєвості в осягненні світу, уважні до містких промовистих деталей. Основні мотиви його творів засвідчують увагу автора до повсякдення,

звичайних життєвих ситуацій, «планетарну причетність», «несамовиті візії». Л. Тарнашинська, визначаючи стильові параметри творчості І. Драча, пропонує такий ряд: метафоричність – інтелектуалізм – парадоксальність – солярна символіка. Видається можливим інтегрувати ці особливості в контекст експресіоністської й сюрреалістичної парадигм, адже основні прийоми, які застосовує автор, відповідають їхнім системним параметрам: гротеск, емоційна напруга, ускладнені нестандартні метафори, антиномії, специфічна суб'єктивність. Отже, на початку 60-х рр. ХХ ст. «Балада про соняшник» і «Етюд про хліб» стали знаковими творами не тільки для автора, а й показовими текстами, що засвідчили потужну трансформацію загального напрямку розвитку української поезії середини століття.

У жанровій матриці «Балади про соняшник» у надзвичайний спосіб поєднуються риси фантастичної балади, медитації, притчі. Провідною є жанрова модальність балади, яка містить «романтичну рефлексію», параметри «героїзації свідомості» (Л. Тарнашинська), що дає можливість авторові переосмислити традиційні фольклорні патерни (символіка соняшника, драматургія події) і залишити ліро-епічну структуру і напружений сюжет. Медитативна інтонаційна структура і притчева змістоформа (філософська концепція поезії, параболічна сюжетність (історія, яка є моральним уроком)) увиразнюють оригінальність і майстерність І. Драча в розробці стандартної тематики – ролі й сутності поета і творчості. У тематично-проблемному спектрі твору своєрідно синтезуються конкретика реалій повсякдення й універсальні параметри буття, фізичний часопростір розчиняється у вимірі нескінченності, типовий для міфологічного мислення принцип ізоморфізму реалізується в абстрактній персоносфері твору («соняшник», «він»).

Майстерне використання фольклорного прийому метаморфоз, асоціативного мислення, метафоричних узагальнень вводить читача в незвичайний контекст. Образна система твору оригінально структурована і сконденсована у відповідності до концепції твору, його ідеології: від малого (хлопчик) – до великого (сонце), від першої спроби долучення до таємниць творчості – до розкошування в цілісності буття.

Реалізації ідейного задуму сприяють риторичні прийоми: епітети («красиве засмагле сонце», «золоті переливи кучерів»), позитивно заряджена колористика твору, гіпербола («на роки й століття»), звертання, питання, оклики (створюють звичний емоційний фон для реципієнта).

Поетика роману у віршах Л. Костенко «Маруся Чурай»

На початку 1970-х рр. для історичної теми в українській літературі настали нелегкі часи: була розгорнена масштабна кампанія безпрецедентного полювання на твори про історичне минуле України. Наслідками ідеологічної акції 1972–1973 рр. стали табу на певні теми, пов'язані з минулим України, підміна функцій літературної критики (зведення їх до ідеологічного нагляду над літературою), актуалізація соцреалістичних стратегій, поламані творчі долі

(заборона творів Р. Андріяшика, І. Білика, Л. Костенко, С. Плачинди й Ю. Колісниченка, В. Шевчука).

У 1970-ті рр. Л. Костенко потрапила до «чорного списку», складеного особисто секретарем ЦК КПУ з ідеології В. Маланчуком. Лише після його відходу в 1977 р. у світ виходить збірка віршів «Над берегами вічної ріки», а через два роки – спеціальною постановою Президії СПУ – історичний роман у віршах «Маруся Чурай», що пролежав без надії на опублікування шість років. Як свідчить В. Брюховецький, роман одразу ж став подією: 8 тис. одиниць накладу розпродані за кілька днів. Створена драма, головні ролі в якій зіграні народними артистками Н. Крюковою та Г. Менкуш, котрих 1981 р. звинувачено в «буржуазному націоналізмі» разом із авторкою роману. Лише в 1987 р. «Марусю Чурай» і збірку «Неповторність» Л. Костенко було удостоєно Шевченківської премії.

До художнього зображення постаті Марусі Чурай зверталися: К. Тополя, п'єса «Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских» (1837); О. Шаховський, повість «Маруся, малороссийская Сафо» (1939); В. Александров, оперета «Ой не ходи, Грицю» (1873); Г. Бораковський, історична драма «Маруся Чурай» (1887); М. Старицький, п'єса «Маруся Чурай»; В. Самійленко, драма «Чураївна» (1896); Л. Забашта, фрагменти історичної феєрії «Ой катране, катраночку»; В. Чемерис, повість «Маруся Чурай» (1969).

У раціоналістичну радянську епоху існування піснярки піддавалося сумніву, що стало причиною дискусії на сторінках журналів «Жовтень» і «Вітчизна»:

1. Л. Кауфман стверджував, що Маруся Чурай – «напівлегендарна» у значенні її слави в легендах, «реальних свідчень про її існування не знайдено», «прекрасна романтична легенда»;

2. Г. Нудьга виступав проти історичності постаті Марусі: «Шаховський дав волю фантазії»; при цьому вчений визнає існування народної балади про Гриця;

3. С. Тельнюк стверджував, що легенди про Марусю розповідають від Дінця до Дунаю, Марусині пісні співають від Слобожанщини до Прикарпаття.

У наш час віднайдений той документ, якого так бракувало дослідникам: про це говорить Л. Кауфман (післямова «Дівчина з легенди – Маруся Чурай») повідомляючи про те, що поет І. Хоменко (романтична поема «Маруся Чурай») знайшов текст вироку в матеріалах козацького законодавства XV–XVII ст.

Міфологічна тема образно і структурно вплетена у віршований роман Л. Костенко, у якому спостерігаємо втілення моделі українського національного мономіфу, центром якого є легендарна постать поетеси Марусі Чурай. Героїня роману втілює сакральний український міф про трагічну долю народного барда, який є складником колективної свідомості українців. Етапи Марусиної долі в структурі твору відбивають загальнолюдський мономіф, який складається з чотирьох елементів: «едему» (дитинство героя), падіння (злочину), подорожі, повернення (загибелі) (Н. Банківська, А. Яковець).

Ідеологія творення образів роману підпорядковується міфологічній логіці: характери Гриця й Марусі становлять бінарну опозицію міфологічного низу й верху (Марусина любов «чолом сягає неба, а Гриць ногами ходить по

землі»). У такий спосіб авторка свідомо чи ні використовує модель світового дерева, яка відтворює гармонійну світову ієрархію – земля і небо, звичайні люди й герої. Маруся і Гриць належать різним вимірам, саме тому Маруся не може вибачити зраду. Авторка створює простір духовних констант, у якому реалізується розподіл певних концептів: чоловіче начало (Богдан Хмельницький, Гордій Чурай, Наливайко, Павлюк, Остриця), традиційні аспекти національного буття (степ, хмари, криниці, могили, вітряки, тополі, верби, вітряки, мальви, лелеки, вороння тощо). Кожна реалія типового українського довкілля створює мозаїку простору Батьківщини. Ці знаки «української автохтонності» (Г. Клочек) дуже важливі для творчого задуму авторки: послідовний сугестивний вплив на свідомість читача у процесі відтворення вічного колобігу життя людини й природних процесів (адже художні події роману реалізуються через часовий проміжок від літа до весни). Знаковою для ситуації 60-70-х рр. ХХ ст. є подорож головної героїні, яка на думку дослідників (К. Козачок) має «енергоінформаційне значення»: контраст розкошів української природи і духовної та фізичної неволі українців, який спостерігає Маруся під час паломництва, має актуалізувати у свідомості сучасників логічні питання щодо передумов і причин такого стану. Функція народного барда – трансляція пам'яті й цінностей, які об'єднують націю.

Отже, звідси можна простежити дві змістовні лінії еволюції образу М. Чурай: право жінки на звичайне людське щастя і право поета на етичний максималізм та водночас гармонію зі світом. Т. Гундорова, аналізуючи специфіку творення образу Марусі, звернула увагу на те, що авторка приймає парадигму патріархального мислення і обмежує й викреслює з культури жіночу іманентну іпостась буття, включно з материнством, у чому дослідниця вбачає заангажованість романтичного кодексу народництва, який «хворий на героїзм», і зауважує, що Ліна Костенко «судить творчість національним ідеалом».

Співвідношенням філософії чистого серця й філософії бунту в романі є символічне співставлення образу Марусі і образу мандрівного дяка (дослідники навіть вважали його прототипом Сковороди). Їхні дороги розходяться, бо в дяка свій шлях – бунт, тоді як Маруся бере всі гріхи світу на себе, являючи велич містично перетвореного серця (філософія кордоцентризму). У цьому контексті, стверджує О. Ковалевський, природа релігії і природа поезії – два рівнозначні масиви. У зустрічі дяка і Марусі сходяться «людина етична» і «людина естетична», авторка в такий спосіб моделює драму цих високих начал, які стикаються з грубою матерією історії. Багатовимірність часу, на думку М. Слабошпицького, зафіксована трьома постатями, які мають зв'язок із долею Марусі. Дяк у такому контексті є синтетичним центром минулого (дід Галерник як наслідок історії) і сучасного (Б. Хмельницького), який стимулює соціальний протест Марусі і активізує її духовну творчість.

Усе це дуже важливі складники змісту «Марусі Чурай», сугестивна сила ритміко-евфонічних переливів потужна й продуктивна. Цій же меті підпорядковані засоби психологічної інтимізації розповіді, максимального наближення її до серця читача. Ліна Костенко вдало чергує при цьому пестливі та зменшувальні форми слова і суто синтаксичні засоби, із яких особливо

вражаючим є використання емоційного заряду інтимізуючих займенників.

Розглядаючи роман «Маруся Чурай» дослідники відзначили ряд новаторських рис у моделюванні сюжету:

1. М. Ільницький: більшість авторів віддає перевагу описові конкретної, часто документально підтверженої події, в інтерпретацію якої привноситься умовний (притчевий або легендарний) елемент. При цьому просторові й часові площини немов «тасуються», утворюючи параболічність сюжету; у такий спосіб на поверхню виходить рух сучасної художньої ідеї, видобувається її філософський сенс. У «Марусі Чурай» морально-етична, соціально-етична лінія також різко окреслена, але твір збудовано за іншим принципом. Л. Костенко легенду проектує в суворе русло соціальних і людських взаємин, перевіряє історичною реальністю зображуваної епохи, не зміщуючи часових пластів і не силкуючись витлумачити ідею, вилущити її зі шкаралущі подій, а даючи можливість цій ідеї формуватися в цих подіях, просвічуватися крізь них».

2. В. Брюховецький: визрівання художньої ідеї в романі «Маруся Чурай» відбувається за законами внутрішньо доцільної взаємопов'язаності кожної деталі й цілості твору. Сюжетні перипетії в ньому виростають одна з одної, заперечуючи суто подієво-побутове своє значення і висвічуючи концептуальну значущість всього попереднього фабульного розвитку.

3. І. Фізер, простудіювавши поетику сюжетів Ліни Костенко, дійшов такого змістовного з цього приводу висновку: «Сюжет для неї є центральним компонентом твору. В цьому відношенні її творчість по-аристотелівськи класична. Цей факт має далекосяжний вплив на всі інші аспекти її поезії. Вони, себто фонічна організація тексту, ритмові й римові коефіцієнти, образна система, парадигматичне співвідношення окремих частин твору, будучи залежними від сюжету, теж підлягають інтелектуальному контролю і стратегії. Цей контроль напружує експресивну спонтанність твору, підпорядковує його фабулярним вимогам сюжету».

Отже, роман у віршах «Маруся Чурай» є одним із тих творів, що мають непроминальну мистецьку вартість, відкривають безодню нашої історії, формують шляхетність душі і дарують естетичну насолоду.

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 був недовгим, проте він назавжди ввійшов 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 щирю 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 в контексті того резонансу, який спричинив публіцистичний пафос його творів, максималістська юнацька прямота й 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, 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 посмертно, 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») й 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 противагу 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 самобутність 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 у 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. Гарнашинська вмотивовує таку парадоксальність поезії В. Симоненка психологічними причинами «трибунної ситуації» в літературі 60-х років, яка вимагала конкретного адресата й визначалася внутрішньою потребою словесного бунту («Крик ХХ віку»). Саме тому і сформований у його поезії специфічний образ ліричного героя «лицарсько-героїчного» типу. Моральний максималізм провідних сентенцій його поезій виправданий бажанням актуалізувати проблеми буденності у планетарному масштабі. Такі тенденції простежуються на мовному рівні, адже творчій манері В. Симоненка властиве специфічне поєднання різних за значенням і експресивними нюансами лексем у одній строфі або навіть у 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, предковичною 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 становлять 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 й 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 й 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 їй присвячена вона маленькому синові В. Симоненка Лесику.

Поетична композиція твору досить оригінальна. У творі наявні реальний і символічний плани. 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 жертвовності, 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: анафори «в» («**в**иростеш», «**в**ирушиш», «**в**иростуть»), алітерація звука «р» («**р**емряву **р**ивожили **р**иками 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 хореєм (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 вечера», «Смерть кавалера» й 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 складнощах. 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 й тоді художня деталь виконує характеротвірну 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 семантиці слова не «мороз», а саме «морозець». І вже читач підготовлений до розуміння стану природи, а через це і 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 у 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.

У 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 в 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».

Тридцятитрирічного 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, посажена 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.

ПИТАННЯ З МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРИ, ВИНЕСЕНІ НА ЕКЗАМЕН

1. Завдання сучасної літературної освіти й вимоги до фахової підготовки вчителя літератури.
2. Урок як основна форма організації навчального процесу. Класифікації уроків. Основні вимоги до уроку літератури.
3. Використання наочності на уроках літератури.
4. Нестандартні уроки з літератури.
5. Методи навчання на уроках літератури: система наукових класифікацій.
6. Форми, методи й джерела вивчення біографії письменника.
7. Етапи вивчення твору художньої літератури. Сутність та функціональне значення кожного з них.
8. Особливості сприймання учнями художніх творів. Читання твору як основа його вивчення. Види читання художнього твору.
9. Основні принципи й шляхи шкільного аналізу літературного твору.
10. Різновиди оглядових тем у шкільному курсі літератури, методи та прийоми їх викладу.
11. Методика вивчення монографічних тем.
12. Особливості вивчення епічних творів.
13. Вивчення лірики в старших класах.
14. Аналіз драматичних творів у школі.
15. Організація й проведення уроків позакласного читання.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабійчук Т. Сучасна медіаосвіта: відеофрагменти художніх творів на заняттях української мови та літератури в педагогічному коледжі. Житомир : Видавець О. О. Євенюк, 2017. 372 с.
2. Бондаренко Ю. Загальна модель шкільного навчання української літератури : монографія. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 392 с.
3. Ісаєва О. Вивчення літератури в цифрову епоху: про реалії сьогодення і перспективи в майбутньому. *Всесвітня література в школах України*. 2016. № 1 (415). С. 3–8.
4. Ісаєва О. Креолізований текст на уроках світової літератури як фактор активізації читацької діяльності. URL: <http://ozonlit.org/kreolizovanyj-tekst-na-urokah-svitovoji-literatury-yak-faktor-aktyvizatsiji-chytatskoji-diyalnosti>
5. Ісаєва О. Теорія і технологія розвитку читацької діяльності старшокласників у процесі вивчення зарубіжної літератури : монографія. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2003. 380с.
6. Ісаєва О. Формування сучасного читача засобами медіаосвіти. *Всесвітня література в сучасній школі*. 2013. № 2. С. 5–10.
7. Клименко Ж. Літературна інфографіка як засіб розвитку читацької компетентності учнів. *Всесвітня література в школах України*. 2020. № 1–2. С. 2–10.
8. Клименко Ж. Дива візуалізації, або Як зробити знання видимими, а уроки літератури – незабутніми. *Всесвітня література в школах України*. 2019. № 3. С. 2–11.
9. Куцевол О. Методика викладання української літератури (креативно-інноваційна стратегія) : навчальний посібник. Київ : Освіта України, 2009. 464 с.
10. Лісовський А. Етюди з методики викладання літератури : навчальний посібник. Київ : Ленвіт, 2013. 105 с.
11. Лісовський А., Пультер С. Методика викладання української літератури в середній школі. Житомир : Полісся, 2000. 163 с.
12. Марко В. Аналіз художнього твору. Київ : Академвидав, 2013. 280 с.
13. Методика викладання літератури : термінологічний словник / за ред. А. Ситченка. Київ : Видавничий Дім «ІнЮре», 2008. 132 с.
14. Мірошніченко Л. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах. Київ : Вища школа, 2007. 415 с.
15. Наукові основи методики літератури : навчально-методичний посібник / за ред. Н. Волошиної. Київ : Ленвіт, 2002. 344 с.
16. Нежива Л. Теорія і практика вивчення літературних напрямів українського письменства в школі. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2016. 156 с.
17. Орлова О. Художнє сприйняття : теорія і методика : навчальний посібник. Полтава, 2013. 177 с.
18. Пасічник Є. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах : навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти. Київ : Ленвіт, 2000. 384 с.
19. Пультер С., Лісовський А. Методика викладання української літератури в середній школі. Курс лекцій для студентів-філологів. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. 144 с.

20. Ситченко А. Літературна освіта школярів у викликах компетентнісного навчання. *Освітологічний дискурс*. 2020. № 2 (29). С. 51–63.
21. Ситченко А. Методика навчання української літератури в загальноосвітніх закладах : навчальний посібник для студентів-філологів. Київ : Ленвіт, 2011. 291 с.
22. Ситченко А. Навчально-технологічна концепція літературного аналізу. Київ : Ленвіт, 2004. 304 с.
23. Слижук О. Методика викладання української літератури : конспект лекцій. Запоріжжя : ЗНУ, 2018. 138 с.
24. Степанишин Б. Викладання української літератури в школі. Київ : РВЦ «Проза», 1995. 256 с.
25. Токмань Г. Методика навчання української літератури в середній школі : підручник. Київ : ВЦ «Академія», 2012. 312 с.
26. Уліщенко В. Теорія і практика інтерсуб'єктного навчання української літератури в школі : монографія. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. 398 с.
27. Шуляр В. Сучасний урок української літератури : монографія. Миколаїв : Іліон, 2014. 553 с.
28. Яценко Т. Тенденції розвитку методики навчання української літератури в загальноосвітніх навчальних закладах (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) : монографія. Київ : Педагогічна думка, 2016. 360 с.

Електронні ресурси

1. Острів знань. URL: <http://ostriv.in.ua/>
2. Українська педагогіка. URL: <http://ped.sumy.ua/>
3. Всеукраїнський рекламно-інформаційний журнал «Сучасна освіта». URL: <http://www.s-osvita.com.ua>
4. Вчителю-словеснику. URL: <http://1slovo.ucoz.com/>
5. Дивослово : щомісячний науково-методичний журнал Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України. URL: <http://dyvoslovo.com.ua/>
6. Електронне фахове видання «Українська мова і література в школі» URL: <http://www.ukr-in-school.edu-ua.net/>
7. Записник сучасного вчителя URL: <http://notatka.at.ua/>
8. Інформаційно-методичний сайт URL: http://ippo.org.ua/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1
9. Методичний портал URL: <http://metodportal.net/>
10. Наша школа: Портал вчителів України URL: <http://www.nashaskola.org.ua/>
11. Освіта.ua URL: <http://osvita.ua/>
12. Сайт вчителів української мови та літератури. URL: <http://ukrmetod.at.ua/>
13. Українська мова та література. URL: <http://ukrmova.dn.ua/index.html>
14. Сайт для учителів української мови і літератури. Українська мова. Українська література. Зарубіжна література. Позакласна робота. URL: <http://internet-centr.dp.ua>
15. Для вчителя української мови та літератури, розробки уроків. URL: www.uroki.net/

ВРАЗИКИ ВІДПОВІДЕЙ НА ЕКЗАМЕНАЦІЙНІ ПИТАННЯ З МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРИ

Завдання сучасної літературної освіти й вимоги до фахової підготовки вчителя літератури

Літературна освіта в Україні нині перебуває в стані реформування у зв'язку з підготовкою до впровадження проєкту «Нова українська школа» у середніх та старших класах загальноосвітньої школи, в основі якого – компетентнісний підхід, створення комфортного освітнього середовища та оптимальної освітньої моделі. Літературна освіта в ньому є складовою частиною мовно-літературної галузі, яка реалізується через формування ключових компетентностей. Нині відбувається обговорення основних її концептуальних засад, в якому беруть участь і літературознавці, і вчителі літератури, і науковці-методисти літератури. Літературна освіта в сучасній загальноосвітній школі відбувається через вивчення предметів «Українська література» та «Зарубіжна література». Мета й завдання вивчення української й зарубіжної літератури визначені у шкільних програмах, які постійно оновлюються й удосконалюються.

Метою літературної освіти є формування кваліфікованого учня-читача, збагачення його життєвого досвіду та духовного світу. Завдання літературної освіти реалізуються поступово й узалежнюються віковими особливостями на її окремих етапах. Основні з них такі:

- утвердження культури читання;
- можливість для учнів отримати естетичне задоволення від процесу сприйняття художнього твору як явища мистецтва;
- формування системи загальнолюдських і національних цінностей на прикладах художніх творів;
- розвиток емоційного інтелекту через співпереживання улюбленим героям, а також психологічних механізмів пам'яті, уяви, фантазії;
- прищеплення найкращих морально-етичних якостей, важливості громадянської позиції та соціальної толерантності тощо.

Для реалізації основних завдань сучасної літературної освіти змінюються й вимоги до фахової підготовки вчителя літератури. Її основа закладена у професійному стандарті «Вчитель закладу загальної середньої освіти» й доповнена вимогами, розробленими ученими у галузі методики навчання літератури. Зокрема Г. Токмань виділяє загальнопедагогічні (моральні, організаторські, психологічні) вимоги до вчителя літератури, які стосуються викладача будь-якого предмета й відповідають ідеалу педагога як такого, а також специфічні, які впливають із здібностей до викладання літератури, прагнення до постійного наукового пошуку в її царині та методичного вдосконалення, розвитку креативності, поглиблення знань з української й зарубіжної літератури, формування протягом життя риторичної й акторської майстерності.

У професійному стандарті вчителя закладу загальної середньої освіти ці вимоги конкретизовані у трудових функціях, які вчитель української літератури зможе виконувати, набувши відповідних компетентностей: мовно-комунікативної, предметної (літературної), інформаційно-цифрової, психологічної, емоційно-етичної, педагогічного партнерства, інклюзивної, здоров'язбережувальної, проєктувальної, прогностичної, організаційної, оцінювально-аналітичної, інноваційної, рефлексивної, здатності до навчання впродовж життя.

Урок як основна форма вивчення літератури в середній школі. Класифікації уроків літератури. Основні вимоги до уроків літератури

Основною формою, завдяки якій школярі здобувають літературну освіту, є урок літератури, який має свою специфіку у порівнянні з іншими шкільними предметами. Н. Волошина називала сучасний урок літератури витвором мистецтва, у якому присутні і краса, і натхнення думки, і радість пошуків, створені спільними зусиллями учня і вчителя. Проблеми уроку літератури – його структури, змісту, класифікацій тощо постійно перебувають у колі актуальних досліджень методистів-науковців. О. Ісаєва вважає, що в уроці літератури мають бути відображені особистісно орієнтована, читацькоцентрична, компетентнісна, культурологічна парадигми шкільної літературної освіти. Урок літератури як педагогічна система складається із низки взаємопов'язаних навчальних ситуацій, в основі яких – постановка й вирішення навчальних завдань.

У методиці літератури існує проблема класифікації уроків. Серед основних категорій, на основі яких учені роблять спроби класифікувати уроки літератури, є тип і вид уроку. Тип уроку – це така його модель, яка відповідає певній групі вимог стосовно його змісту і форми. В. Шуляр вважає, що поняття «вид уроку» знаходиться в межах його типу й визначається його основним дидактичним завданням. Найбільше спроб класифікувати уроки, зокрема й літератури, за типами було зроблено в кінці 40-х – на початку 60-х років ХХ століття, які відображені у підручниках та посібниках з методики викладання літератури Т. Бугайко, В. Голубкова, М. Кудряшева, М. Рибнікової та ін.

У процесі розвитку класно-урочної системи безпосередньо в практиці роботи вчителів склалися певні типи уроків, але теоретично вони були осмислені значно пізніше. Нині поширена, хоч докладно науково й не розроблена, класифікація уроків на традиційні і нестандартні. Її джерело – вчительська практика. Уроки зі сталою, поетапною структурою словесники вважають традиційними, а оригінальні, ситуативні розробки – нестандартними.

Б. Степанишин, не визначаючи засад класифікації, пропонує такі типи уроків:

- урок сприйняття художнього твору;
- кіноурок;
- урок поглибленого опрацювання тексту;
- урок узагальнюючої роботи;

- урок вивчення особи письменника;
- комбінований;
- урок підготовки до написання твору;
- урок написання твору;
- урок аналізу твору.

Г. Токмань вважає, що класифікацій уроку літератури може бути багато, бо ж урок – це складне явище, і будь-яку його ознаку можна покласти в основу типологізації. Вона пропонує класифікувати уроки літератури за різними ознаками:

- за дидактичною метою: урок засвоєння нових знань і розвитку на їх основі вмінь та навичок; уроки узагальнення і систематизації знань; уроки контролю знань, умінь і навичок; урок сприймання твору мистецтва; урок творчої діяльності; комбінований урок;

- за типом літературознавчого матеріалу: урок вивчення життєпису письменника; урок огляду творчості; урок аналізу епічного твору; урок аналізу ліричного твору; урок аналізу драматичного твору; урок аналізу міжродового твору; урок засвоєння теоретико-літературного поняття; урок опрацювання літературно-критичної статті;

- за центральним методом навчання: урок-лекція; урок-бесіда; урок-гра; урок самостійної роботи; урок творчого читання; репродуктивний урок; евристичний урок; дослідницький урок;

- за рівнем інноваційності: інтегральні уроки; рольові уроки; мистецькі уроки; уроки – літературні мандрівки; інноваційно-технологічні уроки; уроки вищої школи (у спрощеній формі); уроки літературознавчих студій.

Учитель літератури у своїй практичній діяльності користується класифікаціями уроків, розробленими й описаними науковцями або може розробляти свої (нестандартні) уроки.

Основні вимоги до уроків літератури зумовлюються чинними освітніми стандартами й впливають із умов створення ефективної системи вивчення шкільних предметів «Українська література», «Зарубіжна література». Учені виділяють загальнодидактичні вимоги до уроків із будь-яких шкільних предметів: єдність навчання і виховання; розвиток пізнавальної активності й самостійності учнів; цілісність усіх його частин, дотримання закономірностей організації процесу навчання тощо. Науковці-методисти визначають ще й специфічні вимоги до уроків літератури. Зокрема Б. Степанишин вважає, що уроки літератури мають бути за типологією – багатими, за використанням методів – раціональними, за характером діяльності – фронтальними з поєднанням диференційованого підходу до учнів, за способом діяльності – пізнавально-розвивальними. А основна вимога до них – несхожість з іншими уроками – самобутність. О. Ісаєва визначає такі вимоги до уроків літератури: побудова за законами мистецтва; особистісне значення для учнів; виконання виховної функції; емоційність та інформаційна насиченість.

Використання наочності на уроках літератури

Наочні методи навчання виокремлено у посібнику Б. Степанишина «Викладання української літератури в школі», серед них учений називає ілюстрування, програвання, демонстрування. Загалом викладена методистом концепція є основою поєднання методів у процесі навчання, але більшість сучасних учених унаочнення викладу навчального матеріалу вважають допоміжним засобом, а не способом взаємодії учителя й учнів у процесі уроку.

У посібнику «Наукові основи методики літератури» до технічних засобів навчання відносять різні види екранної наочності (діапозитиви, діафільми, відеофільми, навчальні кінофільми), звукові посібники. Зазначено, що використання їх на заняттях з літератури в сучасній школі стало справою звичайною, оскільки оснащеність кабінетів літератури за останнім словом техніки, наявність автоматично працюючих ТЗН стає звичайною справою.

Л. Кулінська основними вимогами до використання технічних засобів навчання, зокрема екранних та звукових, вважає:

- чітке визначення кількості їх демонстрування залежно від мети уроку;
- послідовність демонстрування;
- тісний зв'язок змісту наочного посібника з іншими складниками навчального процесу;
- постановка запитань для усних чи письмових відповідей після демонстрування посібника;
- проведення бесіди з метою закріплення переданого за допомогою посібника матеріалу.

Грунтовно розглядаються різні види наочності у підручнику Г. Токмань. Дослідниця дає визначення літературної наочності – «предмети і явища, які через сприймання органами чуття допомагають учням уявити світ художнього твору та образ письменника» та називає її дидактичні функції: вона може бути джерелом нової інформації, сприяти поглибленню й закріпленню набутих знань, створювати відповідний літературному матеріалу настрій, ознайомлювати з суміжними мистецтвами і науками. Узагальнивши наукові праці з методики викладання літератури та практичні рекомендації вчителів-філологів, можна виділити основні засоби навчання: художнє слово (тексти художніх творів, аудіозаписи їх озвучування акторами та самими авторами), документальні матеріали (фото, листи, щоденники, мемуари, першодруки художніх творів тощо.); твори суміжних мистецтв (музичні твори, скульптури, картини, художні ілюстрації до творів); відеозаписи театральних вистав, документальних та художніх фільмів; «відіоми» (предмети, які ілюструють характерні риси особистості письменника та його творів, підсвідомо налаштовуючи на сприйняття його індивідуальності); схематичну наочність (таблиці, малюнки, сенкани, схеми). До засобів навчання з літератури деякі вчені відносять також навчальні посібники, класну дошку, учнівські зошити.

Теоретичні праці з методики літератури поч. ХХІ ст. доповнюються нині дослідженнями про сучасні засоби навчання та використання мультимедіа на уроках української літератури. Важливо у цьому аспекті згадати мультимедійні

презентації, створені за допомогою різних інструментів Google, Microsoft та ін., зокрема найбільш відомий додаток PowerPoint. Перелік сучасних освітніх інструментів для вчителя літератури постійно оновлюється, тому вони вивчаються на спеціальних курсах, тренінгах.

Оскільки сучасні учні, на думку психологів належать до «Покоління Z» – «візуали», то навчальну інформацію вони переважно сприймають у зорових образах, і найбільш ефективним є використання візуальної наочності або й навіть інноваційної технології навчання – візуалізації. На думку Ж. Клименко, візуалізація не зводиться до ілюстрування навчального процесу вчителем, а передбачає, щоб учні видобували зі свого внутрішнього плану мислеобрази, які й представлятимуть їхні уявлення в зоровому вигляді. До найбільш поширених засобів візуалізації відносять метафоричні схеми, інфографіку, інтерактивні плакати, кроссенси тощо. Добираючи засоби візуалізації до уроку літератури, слід подбати про їхню різноманітність, інформативність та продумати способи її раціонального використання у зв'язках з літературною темою

Нестандартні уроки з літератури

У методиці навчання літератури існує умовний (на підставі новаторства, на думку Г. Токмань) поділ уроків на традиційні й нестандартні (які мають неусталену структуру). Їх види, особливості, моделі цікавлять як науковців (Ю. Бондаренко, О. Горб, Б. Степанишин, Г. Токмань, В. Шуляр та ін.), так і вчителів (О. Криворотенко, Н. Пастушенко, О. Тебешевська, Л. Ткачук та ін.). Такі види занять здобули популярність серед учителів ще наприкінці ХХ ст. Зокрема Б. Степанишин наводить їх приклади з досвіду вчительки Наталки Сосюк з Грушвицької СШ, що на Рівненщині: урок-молитва (за «Кобзарем» Т. Шевченка), урок-пристрасть (за збіркою І. Франка «Зів'яле листя»), урок-плач (за кіноповістю О. Довженка «Україна в огні»), урок-ніжність (за інтимною лірикою В. Сосюри), а також її різновиди уроків з позакласного читання: урок-біль (за «Волинню» У. Самчука), урок-пам'ять (за «Роксоланою» П. Загребельного), урок-любов (за «Таємницею твого обличчя» Д. Павличка), урок піїтики.

Нині нестандартні уроки все більше входять у практику роботи вчителів літератури, як свідчать численні розробки, опубліковані у посібниках та фахових часописах. Але чіткого визначення такого типу уроку в педагогічній науці не існує. Під нестандартними уроками розуміють такі, що містять елементи імпровізації, мають нечітку структуру або елементи інноваційних педагогічних технологій.

Г. Токмань класифікуючи їх за типом інноваційності, введеної у зміст і форму заняття, виділяє інтегральні уроки; рольові уроки; мистецькі уроки; уроки – літературні мандрівки; інноваційно-технологічні уроки; уроки вищої школи (у спрощеній формі); уроки літературознавчих студій.

Готуючись до нестандартного уроку літератури, учитель має враховувати його специфіку:

- не має чіткої структури;

- тема формулюється як проблема або враховує художню специфіку літературного твору;
- модель уроку орієнтована на складання сценарію, як для форм позакласної роботи, а не конспекту;
- має бути ретельна підготовча робота;
- у процесі уроку вчитель виконує роль фасилітатора;
- значна частина уроку - самостійна творча діяльність учнів;
- обов'язкова рефлексія в кінці уроку;
- нетрадиційні форми оцінювання роботи учнів.

Учителі літератури вбачають переваги нестандартних уроків у тому, що вони дають можливість урізноманітнювати навчальний процес, розвивають творчі здібності учнів, сприяють розвиткові їхніх комунікативних здібностей, розумових здібностей, стимулюють зацікавленість школярів літературою.

Водночас, враховуючи всі переваги таких уроків, не варто усі уроки літератури планувати й проводити нестандартно, бо перенасичення ними навчального процесу нівелює їхні функції, перетворює їх у звичну рутину, перевтомлює учнів, знижує емоційний вплив на їхнє сприйняття літературних творів.

Методи навчання на уроках літератури: система наукових класифікацій

У сучасних підручниках з методики викладання літератури традиційно розглядають найпоширеніші в шкільній практиці методи викладання літератури. Метод навчання – це спосіб взаємодії вчителя й учнів, спрямований на вивчення теми уроку, досягнення його мети й формування ключових і предметної компетентності. Науковці, як правило, класифікують методи навчання літератури за певними ознаками. Найбільш поширеними є такі класифікації:

- за джерелом отримання знань класифікує методи Б. Степанишин, виділяючи серед них: словесні (лекція з її різновидами, бесіда, яка теж має різновиди, групо проблемних методів, літературні ігри, переказування, коментар художнього тексту і виразно-художнє читання); практичні (планування, тезування, конспектування, бібліографічний пошук, реферування, інші види самостійної роботи, зокрема перекази й різноманітні твори); наочні (ілюстрування, програвання, демонстрування);

- Ю. Бондаренко пропонує комплексний підхід до класифікації методів навчання літератури у поєднанні з основними шляхами аналізу художнього твору, виділяючи за характером логіки пізнання методи аналізу, синтезу, індукції, дедукції;

- у своєму підручнику Л. Мірошніченко наголошує на актуальності класифікації методів навчання літератури, розробленої М. Кудряшовим за рівнями розумової діяльності (творчого читання; евристичний, дослідницький, репродуктивний);

– у підручнику «Наукові основи методики літератури» подано класифікацію методів за джерелом знань: лекція, бесіда, самостійна робота учнів.

Автори низки загальнопедагогічних праць називають **лекцію** зовнішньою формою, інші – різновидом усного викладу. Водночас методисти літератури (В. Голубков, Т. Бугайко, О. Мазуркевич, В. Неділько, Є. Пасічник) одностайно вважають лекцію одним з провідних методів у викладанні літератури, особливо в старших класах. Це підтверджує і практична робота школи. Застосування методу шкільної лекції диктується не лише навчально-виховними завданнями та характером дидактичного матеріалу, але й віковими особливостями учнів, рівнем їхньої підготовки. Сприймання лекційного викладу вимагає від учнів широкого кола знань, уміння зосереджуватись під час слухання, запам'ятовувати основне. Рівень розумового розвитку старшокласників дозволяє вільно користуватися лекцією як ефективним методом вивчення літератури

З метою розвитку розумової діяльності учнів на уроках літератури широко використовується метод **бесіди**. Вона дає можливість, організувати індивідуальну роботу з учнями за допомогою запитань, спрямованих на відшукування відповідей. Бесіда може мати як репродуктивний, так і евристичний характер. У процесі репродуктивної бесіди поповнюються знайомі учням факти, явища тощо. Евристична бесіда являє собою керовану вчителем систему глибоко продуманих логічно взаємозв'язаних запитань, що ведуть учнів на основі запасу знань до самостійного пошуку істини, певних висновків і узагальнень. Отже, евристична бесіда забезпечує вміння учнів під керівництвом учителя здійснювати частковий пошук у розв'язанні пізнавальних завдань.

Істотну роль у підвищенні ефективності викладання літератури має доцільно організована самостійна робота учнів, сутність якої полягає у самостійному виконанні школярами навчальних завдань репродуктивного чи творчого характеру під безпосереднім чи непрямим керівництвом учителя. На уроках літератури самостійна робота сприяє розвитку в учнів умінь і навичок працювати з додатковою літературою, зіставляти літературні факти, образи, художні твори, давати їм оцінку, робити узагальнення, висновки.

Все це значно підвищує якість їхніх знань, позитивно впливає на формування особистості, вибору ними певних естетичних ідеалів, розвиває творчі здібності. Однак, зважаючи на важливість самостійної роботи, не можна механічно збільшувати її питому вагу в процесі навчання: вона повинна ґрунтуватися на врахуванні ступеня підготовки учнів до певних видів такої діяльності. Учень не завжди спроможний самостійно зробити потрібні висновки і узагальнення, взяти з твору максимально важливе і необхідне для майбутнього життя. Самостійна робота доповнюється бесідою, а також живим словом учителя, учні обмінюються думками, почуттями.

Але в сучасній теорії і практиці навчання літератури використовується значно більше методів, які потребують спеціального розгляду.

Форми, методи й джерела вивчення біографії письменника

Вивчення біографії письменника на уроках літератури, як правило, відбувається перед вивченням його творчості й тісно з нею пов'язане. Форми вивчення біографії поступово ускладнюються, що відповідає віковим особливостям учнів та вимогам шкільних програм з української й зарубіжної літератур. Н. Волошина виділяє форми вивчення біографічного матеріалу, які використовуються у середніх та старших класах.

У 5–8 класах не відводиться окремих уроків для вивчення життєпису письменників. У 5–6 класах, коли художні твори діти читають переважно на уроці, біографічний матеріал подається у формі довідки, яка містить мінімальну кількість інформації: дату народження, окремі цікаві життєві факти та інформацію про дитинство письменника й виникнення у нього задуму написати твір, який далі буде вивчатися текстуально. Викладаючи літературу у 7 класі, вчитель використовує біографічну розповідь, яка має просту й доступну форму викладу й спрямовує школярів на цілісне осягнення особистості письменника й водночас орієнтує на сприйняття програмового художнього твору. Біографічна розповідь відзначається цілісністю структури, емоційністю викладу, використанням наочності, може включати проблемні питання та поєднуватися з евристичною бесідою.

Курси української і зарубіжної літератур у 8 класі мають пропедевтичний характер, структуруються за хронологічним та жанровим принципами, тому й змінюється форма вивчення біографії письменника. Найбільш доцільним стає біографічний нарис – одна із форм, яка використовується у старших класах. Це вимагає від учителя ретельного добору цікавих фактів, залучення додаткових джерел, які дозволять висвітлити не лише факти біографії, але й взаємини з оточенням, еволюцію творчості, місце в літературному процесі, актуальність творчого спадку. Біографічний нарис має свою композицію:

- експозиція (розповідь про епоху, коли жив і творив письменник, про дитинство й освіту – роки формування його як особистості, вплив взаємин з іншими письменниками або громадськими діячами на нього);
- основна частина (продумане й обґрунтоване розкриття основних етапів його творчості з короткою характеристикою найбільш знакових творів, зокрема й того, який вивчатиметься текстуально);
- прикінцева частина – згадування про останні роки життя письменника, значення його творчості, новаторство митця, актуальність творчого доробку.

Ця форма вивчення біографії використовується і в старших класах, коли виділяється невелика кількість годин на творчість письменника, текстуально вивчаються 1–2 твори (І. Котляревський, Марко Вовчок, О. Довженко та ін.)

Якщо у старших класах творчість письменника вивчається оглядово й вивчаються уривки із його творів, слід використовувати форму вивчення біографії «Короткі відомості про письменника», яка не займає багато часу на уроці. Як вважає Н. Волошина, «У розповідь учителя включається характеристика умов і того оточення, що сприяли формуванню світогляду та вихованню духовних ідеалів майбутнього письменника, основних його

творів і часу їх написання. Потрібно коротко розповісти про виникнення і втілення замислу, про процес роботи над твором. На цьому етапі доцільно перейти до аналізу художнього тексту, після чого повідомити школярів про дальшу долю письменника». Така форма є своєрідним обрамленням для оглядового аналізу твору.

У складі монографічних тем використовується форма вивчення біографії «Життєвий і творчий шлях». Вона водночас є й першим етапом детальної характеристики творчості письменника, охоплює детальну розповідь про віхи життєвого і творчого шляху митця. На думку Н. Волошиної, «Біографію і літературну діяльність письменника необхідно показати на фоні суспільно-історичних подій (час, оточення, умови життя, фактори, що відіграли вирішальну роль у долі художника слова). Цілком природне звертання до документальних матеріалів, спогадів сучасників, засобів унаочнення, які добираються з врахуванням їх виховного впливу на учнів». Така форма використовується для вивчення біографії найбільш знакових письменників – Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки та ін.

Основні методи вивчення біографії письменника:

- художня розповідь, що супроводжується репрезентативною наочністю, яка демонструється в сучасних умовах переважно за допомогою мультимедійної презентації;
- шкільна лекція з постановкою проблемних питань;
- слово вчителя з поєднанням учнівських доповідей і повідомлень;
- виконання й презентація учнями дослідницьких проєктів;
- заочна екскурсія місцями перебування письменника тощо.

Питання про джерела вивчення біографії письменника детально розглядає у своєму підручнику Г. Токмань. Вона поділяє їх на групи:

- написане самим письменником (щоденники, автобіографії тощо);
- написане його сучасниками (спогади, мемуари тощо);
- написане науковцями (статті, монографії, посібники);
- біографічні художні і публіцистичні твори;
- музейні матеріали;
- історичні документи.

Використання всіх джерел потребує від учителя ретельної підготовки, їх аналізу, співставлення, виявлення об'єктивних фактів, причин суб'єктивних оцінок, а також проблемних питань, які стимулюватимуть пізнавальну діяльність учнів.

Етапи вивчення твору художньої літератури. Сутність та функціональне значення кожного з них

Вивчення художніх творів займає в шкільному курсі літератури найбільшу частину часу. У цьому процесі учені виділяють окремі етапи, які мають варіанти поєднання залежно від віку учнів та жанрово-родової специфіки творів. Незважаючи на це, можна виділити основні з них:

- підготовка до сприйняття;
- сприйняття (первинне читання й осмислення);
- підготовка до аналізу;
- аналіз (елементи аналізу);
- підсумковий етап.

Першим етапом вивчення художнього твору в школі учені-методисти називають підготовку до сприйняття. Підготовчий етап до сприйняття художнього твору має на меті ознайомити учнів з обставинами написання твору, його джерелами, зануритись в історичну епоху, описану у творі. Завданням учителя є й психологічне налаштування твір, активізація життєвих вражень, пробудження потрібного настрою, наведення цікавих фактів із життя письменника, Важливо передбачити й те, які епізоди, факти, слова можуть бути незрозумілими для учнів у процесі читання й провести попередню підготовку й словникову роботу.

На цьому етапі учитель застосовує такі прийоми:

- біографічна довідка або біографічна розповідь;
- вступне слово вчителя про художній твір;
- перегляд слайдів, що ілюструють життя письменника цього періоду;
- перегляд уривку з документального фільму про історичні події, описані у творі або про культурні події епохи автора.

Важливим прийомом є також словникова робота. Послідовність її проведення:

- запис учителем складних слів із художнього твору на дошці;
- пошук синонімів та асоціативного ряду до них;
- формулювання визначень учнями;
- корекція визначень учителем;
- запис слів і їх тлумачень у зошити;
- складання речень із цими словами (усно).

Сприйняття (первинне читання й осмислення художнього твору) – це етап цілісного сприйняття художнього твору в єдності його змісту і форми. Як правило, цей етап повністю відбувається на уроках літератури у 5–7 класах, у 8 – відбувається перехід до самостійного читання, а в 9–11 – організація самостійної читацької діяльності.

Метою первинного сприйняття учнями художнього твору є розуміння його ідейно-тематичного змісту, створення умов для емоційного переживання учнів. Цей етап реалізується за допомогою методу творчого читання й конкретизується у низці прийомів:

Зразкове, виразне читання вчителем.

1. Прослуховування зразкового читання в аудіозапису.
2. Мовчазне читання (читання про себе) за визначений наперед час для відповіді на заздалегідь сформульовані питання за текстом.
3. Вірш, байка – декламуються, казка авторська – читається з опорою на текст, казка народна – переказується близько до тексту.
4. Ліричний твір можна читати на фоні музики.

5. Коментування частин тексту вчителем або учнями, пояснення незрозумілих слів та виразів.
6. Бесіда для з'ясування первісних вражень за змістом прочитаного – спрямована на з'ясування емоційного відгуку на прочитане, на перевірку розуміння дітьми загального змісту твору (3–4 питання)
7. Виконання учнями завдань тестового характеру за змістом твору.
8. Проблемне запитання, яке спонукає повністю осмислити твір.

Підготовка до аналізу. На цьому етапі учитель проводить евристичну бесіду за змістом прочитаного та налаштовує на детальний розгляд цілого твору або елементів його художньої структури. Евристична бесіда може супроводжуватись елементами візуальної ейдетики, яка є найбільш ефективною у роботі із сучасними школярами-візуалами.

Найбільш важливим серед етапів вивчення художнього твору є його аналіз. Завдання цього етапу – не стільки розкладення літературного твору на окремі частини та розгляд його окремих компонентів, скільки, на думку Є. Пасічника, «поглиблення на основі тексту попередніх вражень, знань дітей про художній твір як ідейно-естетичну цінність». У середніх класах у школярів ще недостатньо сформована предметна компетентність для повного й глибокого аналізу, тому на цьому етапі на основі роботи з текстом вони вчать аналізувати окремі елементи, як правило, сюжет, образи, знаходять у тексті художні засоби.

О. Ісаєва вважає, що метою підсумкового етапу є робота над корекцією читацьких умінь та навичок школярів під час реінтерпретації (зміни інтерпретації) літературного тексту, у результаті чого створюється необхідна цілісність у сприйнятті творів мистецтва, а головними завданнями на цьому етапі є:

- перевірити рівень засвоєння учнями навчальної теми;
- допомогти школярам побачити всю глибину прочитаного художнього твору;
- сприяти зануренню у творчий процес постановки та вирішення різноманітних проблем твору, у тому числі ще й невирішених;
- відкрити перспективи для майбутнього самостійного осмислення художнього твору та його оцінки.

Кожному етапові відповідають окремі методи навчання: для підготовчого та підсумкового – репродуктивний, для сприйняття – метод творчого читання, для підготовки до аналізу – евристичний, для аналізу – дослідницький.

Особливості сприймання учнями художніх творів. Читання твору як основа його вивчення. Види читання художнього твору

Сприймання художнього твору є одним із основних етапів його вивчення. На уроці літератури він реалізується за допомогою методу творчого читання та притаманних йому прийомів. Сприймання художнього образу як суб'єктивної моделі людини відбувається через авторське формування системи спеціальних засобів та їх вплив на читача. До таких засобів належать і прийоми образного втілення (побудова характерів, фабули, конфліктів, діалогів і монологів,

просторово-часова експозиція і т.ін.), і прийоми літературної техніки (композиційні принципи, віршові розміри й строфіка, рима, ритм та ін.), і засоби мовної виразності, які використовує автор для створення звукових ефектів. Вони теж впливають на формування певних почуттів і станів реципієнта. Цей вплив виявляється по-різному. Одні прийоми впливають на свідомість реципієнта, залучають до логіки викладу, спрямовують думки й уявлення в певне русло, інші актуалізують підсвідомі структури, викликаючи захоплення, схвалення, гнів, радість та ін. Останні допомагають зрозуміти читачеві авторське ставлення до зображеного.

О. Орлова зазначає: «Сприйняття твору мистецтва потребує глибоких чуттєвих та емоційних вражень, посилення та поглиблення яких є завданням вчителя на першому етапі вивчення літературного тексту. Змістом початкового рівня може стати проведення межі між чуттєвими образами, викликаними різними органами чуття (зором, слухом, смаком, дотиком). Услід за розмежуванням зорових, слухових або дотикових авторських образів необхідно синтезувати окремі почуття в цілісні уявні утворення – художні узагальнення, картини-гештальти, які виникають при читанні твору».

Читання – це різновид активної пізнавальної рецептивно-естетичної діяльності, який передбачає особливий вид діалогу між автором і читачем, у ході якого відбувається процес осягнення читачем художнього твору. Основним її структурним елементом є читацька потреба, яка виступає одночасно першопричиною, загальною основою, джерелом і основним мотивом читання.

Вона виступає активною рушійною силою для здійснення процесу читання й проходить стадії свого формування: потреба в емоційному насиченні, потреба у співпереживанні та співучасті, потреба в осмисленні художнього твору з метою перетворення себе самого. Коли читацька потреба переходить на власне психологічний рівень і усвідомлюється як мотив, у її складі виникає інтерес до художнього слова, який виявляється у спрямованості особистості учня-читача на предмет цієї діяльності (художній твір) і разом з прагненнями, переконаннями й установками є однією з психологічних змінних потреби в читанні художніх творів.

Інтерес до читання художнього твору залежить від об'єктивних та суб'єктивних обставин формування читацької потреби та може бути різних видів: за часом виникнення – первісний і похідний; за ступенем самостійності – безпосередній і опосередкований; за силою та інтенсивністю – активний і пасивний; за глибиною – загальний і частковий; за сталістю – сталий і несталий; за рівнями оформленості – аморфний і фіксований.

Серед шляхів впливу на процес формування потреби в читанні художнього твору, який сприяє організації читацької діяльності старшокласників, найбільш ефективним є художнє навіювання (уподібнення, «зараження», «співучасть») у поєднанні з інформуванням і переконанням, які викликають емоційне співпереживання автору та зображеному в його творі, що є основою для формування інших почуттів.

Залежно від сформованості читацької компетентності учнів, можна використовувати різні види читання. Л. Мірошніченко рекомендує: «У 5–6 класах мета творчого читання – навчити учнів правильно, вдумливо, виразно читати й розуміти прочитане. У 7–8 класах під час читання художнього твору в класі вчитель враховує попередню підготовку учнів. Якщо вони вже добре оволоділи прийомами творчого читання, вчитель удосконалює здобуті вміння і вводить нові прийоми: читання під музику, читання напам'ять за дійовими особами, індивідуальне чи самостійне читання (вдома і в класі) тощо».

Основні принципи й шляхи шкільного аналізу літературного твору

Шкільний аналіз художнього твору як один із основних етапів його вивчення має свою специфіку. Його мета – осмислення учнями змісту й форми літературного твору для формування інтересу до нього, розвитку читацької культури. Аналіз художнього твору в школі ґрунтується на основних принципах: науковості, єдності його змісту й форми, історизму, типологізму тощо.

Б. Степанишин визначає ще й важливі загальномистецькі закони, на які має спиратися саме шкільний аналіз:

1. Безпосередність у сприйнятті літературного твору, який має бути передовсім повністю прослуханий у виконанні вчителя, підготовлених учнів або майстра художнього читання з фонохрестоматії.
2. Безперервність у сприйнятті художнього твору.
3. Правильне співвідношення сприйняття й аналізу твору. Чітко визначених вимірів цього співвідношення немає і не може бути. Йдеться про ступінь, обсяг аналізу, який не повинен переважати процес читання чи слухання.
4. Поєднання загальноприйнятих оцінок художнього твору з особистими.
5. Критичний підхід до художнього рівня літературного твору.
6. Вибірковість аналізу.
7. Єдність змісту твору та його автора.
8. Поєднання свободи й необхідності в контактах системи «літературний твір – читач».
9. Єдність читання, сприймання й аналізу.
10. Читач – суб'єкт аналізу. Йдеться тут не лише про залучення учнів до аналізу (це теж дуже потрібне), а й про злиття читача з героями твору.

Для шкільного аналізу художнього твору характерним є ще й вибір окремих складників для детального розгляду, який прийнято вважати шляхом аналізу. Науковці виділяють такі основні шляхи аналізу (Ю. Бондаренко):

- за розвитком дії: розгляд художнього твору відбувається за ходом думки автора, аналіз усіх елементів форми і змісту відбувається послідовно;
- композиційний: розглядаються структурні частини літературного твору, а у зв'язку з ними – образи, події, сюжет, художні особливості, проблематика;
- хронотопний: аналіз здійснюється крізь призму часопростору подій твору;

- пообразний: передбачає характеристику персонажів, але не обмежується ними;
- проблемно-тематичний: виділяються основні теми й проблеми, порушені автором;
- філософський: полягає в заглибленні у філософію, яка стала основою твору;
- ідеаційно-концептуальний передбачає розгляд ідейного змісту твору;
- жанровий: сприяє розгляду художньої структури крізь призму жанру;
- структурно-стильовий: «необхідно розглядати, з одного боку, творчу індивідуальність митця, а з іншого – вплив на його художню манеру властивостей великого стилю, що був визначальним у час життя й творчості письменника.

Різновиди оглядових тем у шкільному курсі літератури, методи та прийоми їх викладу

У курсах української й зарубіжної літератур у старших (9–11) класах зміст програмового матеріалу поділяється на оглядові та монографічні теми. Вивчення оглядових тем, як правило, викликає труднощі у моделюванні уроків та засвоєнні школярами, тому вимагає від учителя ретельної підготовки.

Учені-методисти (Т. Бугайко, Є. Пасічник, Н. Савчук, Б. Степанишин та ін.) виділяють такі різновиди оглядових тем:

- історико-літературні (вступні й підсумкові теми до окремих розділів програм);
- історико-біографічні, коли вивчаються біографія письменника й 1-2 значних, але невеликих за обсягом твори протягом 1 уроку;
- синтетичні (групові), в яких вивчаються подібні за художньою специфікою літературні явища, поняття, творчість.

У середніх класах оглядовими темами є лише вступні уроки на початку вивчення курсів української й зарубіжної літератур (наприклад, у 5 класі вивчення української літератури починається з теми «Вступ. Слово в житті людини. Образне слово – першоелемент літератури. Художня література як мистецтво слова. Види мистецтва», а зарубіжної з двох: «Художня література – духовна скарбниця людства. Роль книжки в сучасному житті» та «Фольклор, його характерні ознаки. Фольклорні жанри різних народів (прислів'я, приказки, загадки, пісні). Гуманістичні цінності, втілені у фольклорних творах різних народів. Література і фольклор».

Зазвичай провідним методом вивчення оглядових тем є шкільна лекція у поєднанні з постановкою й вирішенням проблемних питань, евристичною бесідою, інтерактивними прийомами групової роботи, використанням різноманітних графічних організаторів (кластерів, ментальних карт), засобів візуалізації (інтерактивних плакатів), вибіркове читання найважливіших уривків зі оглядових статей підручника, фрагментів художніх творів, запис плану. З метою розвитку самостійності учнів, вони можуть підготувати доповіді, повідомлення, творчі проекти, які доповнюють розповідь учителя.

Методика вивчення монографічних тем

Монографічні теми – це більша частина програм з української й зарубіжної літератури. Вони охоплюють вивчення творчості найбільш визначних класиків за етапами та у зв'язку з біографією. Б. Степанишин вважає традиційною й найбільш доцільною таку структуру монографічної теми: 1. Життєпис письменника. 2. Загальна характеристика всієї його творчості. 3. Текстуальне вивчення визначених програмою творів. 4. Значення життєдіяльності. 5. Написання твору.

У сучасній методиці ця структура доповнюється ще й етапами: вступний та підсумковий уроки, урок узагальнення та систематизації вивченого про творчість письменника (підготовка до написання творчої роботи). Як правило, на вивчення монографічної теми сучасні шкільні програми з української та зарубіжної літератур відводять від 3 до 10 уроків. Наприклад, 10 годин у шкільній програмі з української літератури рівня стандарту відведено на вивчення монографічної теми «Титан духу і думки Іван Франко», а на вивчення теми «Оноре де Бальзак» із зарубіжної літератури в 9 класі – 6 уроків.

Методика вивчення монографічної теми полягає у використанні комплексу взаємопов'язаних методів, які відповідають логіці пізнання історико-літературного й історико-біографічного матеріалу та етапам текстуального вивчення художніх творів письменника, визначених програмою.

Найбільш поширений зразок планування монографічної теми «Леся Українка. Життя і творчість» у 10 класі, рівень стандарту:

Урок 1. Леся Українка (Лариса Петрівна Косач). Життєвий і творчий шлях. Драматична спадщина. Роль родини, культурного оточення й самоосвіти у формуванні світобачення письменниці. Збірка поезій «На крилах пісень», її висока оцінка І.Франком. Основні цикли поезій. Неоромантизм як основа естетичної позиції Лесі Українки.

Урок 2. «Contra spem spero!» Лесі Українки як світоглядна декларація сильної, вольової особистості. Символічність, романтичні образи, образотворчий прийом контрасту. Призначення поета й поезії, мужність ліричної героїні, автобіографічні мотиви («Слово, чому ти не твердая криця...»).

Урок 3. Відданість своїм мріям, наполегливе прагнення до мети («Мріє, не зрадь»). Зображення повені людських почуттів у вірші «Стояла я і слухала весну...»

Урок 4. Драма-феєрія «Лісова пісня». Фольклорно-міфологічна основа. Символічність образів Мавки і дядька Лева – уособлення духовності і краси.

Урок 5. Мати Лукаша й Килина – антиподи головній героїні Мавці. Симбіоз високої духовності і буденного прагматизму в образі Лукаша.

Урок 6. Природа і людина у творі. Неоромантичне ствердження духовної сутності людини, її творчих можливостей. Конфлікт між буденним життям і високими пориваннями особистості, дійсністю і мрією. Почуття кохання Мавки й Лукаша як розквіт творчих сил людини. Художні особливості драми-феєрії.

Урок 7. Позакласне читання. Драматична поема Лесі Українки «Бояриня». Руїна починається в душах. Проблема відповідальності за долю Батьківщини.

Урок 8. Урок розвитку комунікативних умінь. Письмовий твір за творчістю Лесі Українки.

Найбільш поширений зразок планування монографічної теми «Оноре де Бальзак. Життя і творчість» у 9 класі.

Урок 1. Оноре де Бальзак. Основні віхи творчості та особливості світогляду письменника. Бальзак і Україна.

Урок 2. «Людська комедія» Оноре де Бальзака : історія написання, художня структура, тематика і проблематика, образи.

Урок 3. Повість Оноре де Бальзака «Гобсек» у структурі «Людської комедії». Сюжетно-композиційні особливості твору («розповідь у розповіді»).

Урок 4. Багатогранність образу Гобсека, засоби його створення (портрет, психологічна деталь, монолог, вчинки, філософське ставлення до життя тощо).

Урок 5. Урок розвитку комунікативних умінь. Письмовий твір за творчістю Оноре де Бальзака.

Особливості вивчення епічних творів

Сприйняття та аналіз творів, різних за жанрами, постійно перебуває в полі зору вчителів-словесників та науковців. Пов'язано це з тим, що з плином часу змінюються погляди на художній твір взагалі й на конкретне творіння певного автора.

Цілісне сприйняття творів епічних жанрів – а їм відведено найбільше місце в шкільній програмі – являє собою певну складність для учнів як середніх, так і старших класів. Школярі середніх класів в основному сприймають сюжет і образи; старшокласники сприймають, крім цього, композицію, ідейний зміст, а також окремі особливості стилю автора. Численні дослідження доводять, що навіть учні X–XI класів під час самостійного розбору епічних творів не зовсім розуміють їх специфіку: особливе значення авторського світосприйняття, взаємозв'язок окремих частин та образів твору й специфіку художнього слова в епосі (його конкретність, зображальність та співвіднесеність з «голосом» автора).

Епічний спосіб художнього відтворення дійсності ґрунтується на зображенні зовнішнього по відношенню до письменника світу. Важливо досягти осягнення учнями єдності всіх компонентів творів малої, середньої й великої епічної форми. Жанр твору є одним з найважливіших засобів розкриття його змісту.

Учень-читач найчастіше й найбільше спілкується з художнім світом прозового твору. Досвід вивчення прозових творів у V–IX класах є основою всієї наступної роботи в старших класах. Від того, як проводиться аналіз літературного твору, як впливають заняття з літератури на самостійне читання учнів, значною мірою залежить розвиток духовного світу учнів.

У зв'язку з цим закономірною є цілісність сприйняття художнього твору одночасно як об'єктивної реальності і як витвору словесного мистецтва. У ході правильно організованого читання вже перше звернення до твору може дати істинне уявлення про нього. Таке «перше» читання дає змогу зрозуміти твір інтуїтивно. Воно закономірно продовжується у «другому» читанні, яке має вже дещо іншу якість – це «вчитування» в художнє слово, тобто перехідний етап до аналізу художнього твору.

Особливо важливим є з'ясування специфіки прийомів організації сприйняття епічних творів, коли безпосереднє спілкування з автором часто замінюється усвідомленням сюжетної основи твору. Крім того, є справедливим твердження Є. Пасічника, що «...наявність специфічних особливостей епосу як літературного роду аж ніяк не заперечує того спільного, що об'єднує його з лірикою і драмою. А тому окремі види роботи, які широко практикуються під час вивчення епічних творів, можуть також використовуватись і у вивченні лірики й драми (складання плану, переказ, усне малювання, складання кіносценарію, інсценізація)».

З цього приводу Г. Токмань зауважує: «Сюжетність як специфічна риса епосу поширюється й на методику його викладання: урок набуває захоплюючої сюжетної гостроти й напруженості. Герої твору стають «іншими», до яких екзистенційно відкривається читач. Хронотоп твору впливає на час як історичність уроку і сприяє уявному перенесенню в місце описаних подій. Проблематика твору, яка художньо виражається в епосі як проблема вибору героя таким же особистісним чином постає перед кожним учнем».

Вивчення лірики в старших класах

Особливо складною для сприйняття й розуміння школярів є лірика, внаслідок своєї асоціативності та здатності впливати на емоційний стан особистості. Хоч проблемою вивчення ліричних творів цікавляться багато сучасних методистів (Є. Пасічник, Н. Волошина, А. Лісовський, Г. Токмань та ін.), але ще не всі аспекти цього питання з'ясовані. Тому, звертаючись у цій статті до вивчення лірики в загальноосвітній школі, ми намагались окреслити ті емоційні чинники, які наближають до учня-читача ліричний твір як мистецьке явище, що виражає думки й почування свого творця.

Як і в процесі вивчення кожного художнього твору, під час сприйняття та аналізу лірики, поряд з принципами історизму, науковості, єдності змісту й форми, доступності учням різного віку та розвитку, для забезпечення умов поглибленого переживання учнями почуттів та вражень, викликаних під час першого читання, з метою посилення виховного впливу твору на юних читачів важливе місце займає принцип емоційності

Лірика (з грецької – твір, виконаний під акомпанемент ліри) – рід художньої літератури, в якому у формі переживань осмислюється сутність людського буття. До особливостей лірики відносять: визначальну роль образу-переживання, велике значення емоційного і, взагалі, суб'єктивного начала,

концентрованість і згущеність художнього вислову. Переживання і думки, виражені у ліричному творі не ідентифікуються (ототожнюються) з постаттю автора, для цього запроваджується поняття його ліричного «Я» – так званого ліричного героя (чи суб'єкта). Стосунки між автором і ліричним героєм трактуються як зв'язки між прототипом та створеним на його основі художнім образом.

У сучасному літературознавстві основними особливостями ліричних творів вважаються зображення характеру в окремому вияві, в конкретному переживанні, суб'єктивованість цього зображення, його індивідуалізація.

Безпосереднє переживання віддаляє на задній план життєві ситуації; у ліричних творах відсутній розгорнутий сюжет, для них характерне художньо організоване в цілісну виразну систему мови віршоване мовлення.

У лірики є свій предмет у реальній дійсності, який недоступний епосу. Таким предметом є внутрішній світ людини – процес мислення та її внутрішніх переживань.

Сучасні психолого-педагогічні дослідження доводять, що учні 5–6 класів краще сприймають ліричну поезію, ніж учні 7–8 класів. У 9–11 класах інтерес до лірики у більшості школярів знову повертається, при цьому на новому, вищому рівні.

Основною особливістю уроків лірики є необхідність поглибити безпосередні емоційні враження учнів. Учитель-словесник вводить учнів у світ авторських міркувань і почуттів та не поспішає здійснити перехід від одиничного до узагальненого значення поетичного образу. Усвідомлення не тільки конкретного, але й загальнолюдського в ліриці являє собою найбільшу складність.

У методиці вивчення лірики особливе місце займає виразне читання як органічна частина аналізу тексту. Рекомендується також використання музичних творів з метою відтворити образ-переживання автора, світ почуттів ліричного героя. Багатозначність слова в ліричній поезії вимагає уваги до його емоційного звучання. Мелодія й ритм вірша відтворюються в слові.

У роботі з учнями старших класів на уроках лірики особливо важливо об'єднати логічне й емоційне. Уроки літератури дають цікаві форми переходу від образної будови твору до системи теоретичних понять і назад, але вже на новому, вищому рівні.

Крім власне предмету розмірковувань на вивчення лірики впливає здебільшого її поетична організація. Під *поезією* (з грецької – творчість) розуміють ритмічно організоване на основі конкретно-історичної версифікаційної системи мовлення. Термін *вірш* (з латинської – повтор, поворот) має кілька значень, одне з них наступне: вірш – це ритмічно організована мова з метою посилення її виразності й емоційності (звідси його часте використання у ліриці).

У ліричному творі сюжет в його епічному чи драматичному трактуванні відсутній. Неможливо переказати сюжет ліричного твору. Читаючи такий твір, ми передусім чуємо голос ліричного героя, знайомимося з його внутрішнім, духовним світом. Перед нами постають «події» не зовнішні, а внутрішні, суб'єктивні. Складовими ліричного сюжету є психічні процеси: переживання, почуття, думки ліричного героя, який чутливо реагує на те, що відбувається у навколишній дійсності.

Дотримання принципу емоційності в процесі вивчення лірики є надзвичайно важливим ще й тому, що моделі високоморальної поведінки особистості створюються на основі позитивних чи негативних емоцій, які отримані не лише в конкретних життєвих ситуаціях, а більшою мірою на основі рефлексій над проблемами й змістом прочитаних художніх творів.

У кожного учня є власний асоціативний фонд, який актуалізується за суміжністю, контрастом, схожістю і т. д. Причому ця актуалізація відбувається мимоволі. Цілеспрямоване запам'ятовування й акцентування на відчуттях і враженнях можуть здійснювати лише професіонали з певною творчою метою. Але вони є винятками з правила, згідно з яким емоційні переживання навмисне не можуть бути викликані, що є їх посутньою особливістю. Вплив на власні почуття, так само й на почуття інших може відбуватись лише опосередковано. Для відповідних емоційних реакцій, як результату сприйняття ліричного твору, потрібне посередництво необхідних умов, що сприяють виникненню відповідної потреби як результату реалізації особистісного ставлення.

Навіть якщо учень під час первісного самостійного сприйняття лірики не пройнявся настроєм, вкладеним автором у свій твір, він може проникнутися ним вже у класі, під час повторного перечитування для цілісного аналізу. Це можливе за умови, якщо з метою формування передумов до перенесення загального емоційно-позитивного тону на ідейно-художній аналіз твору учитель цілеспрямовано задає відповідну тональність навчальним ситуаціям.

Важливу роль у створенні такої атмосфери відіграють допоміжні емоції, які можна викликати, використовуючи суміжні види мистецтва. У процесі застосування допоміжних емоцій третій образ, що грає роль посередника, не створюється, на відміну від виявів принципу наочності, а формуються умови діяльності з усвідомлення образів, що вивчаються. Тому ефективність процесу отримання інформації залежить від того, скільки органів почуттів беруть у ньому участь.

Для ефективного вивчення ліричних творів у старших класах важливими чинниками є:

- врахування специфіки лірики як жанру;
- виразне читання ліричних творів;
- розуміння їх поетичної організації;
- безпосереднє перенесення міркувань та почуттів в особистісну сферу почувань учнів;
- уміння розшифрувати авторські асоціації;
- створення модальності емоційної атмосфери;
- використання допоміжних емоцій;
- використання художнього тексту як доміанти уроку.

Аналіз драматичних творів у школі

Вивчення драматичних творів займає порівняно небагато навчального часу у шкільних програмах з української й зарубіжної літератур. На відміну від

епічних і ліричних творів, в основі аналізу п'єси – розкриття особливостей конфлікту, а через нього усіх елементів драматичного твору – композиції (поділу твору на дії, картини, яви), внутрішніх мотивів поведінки персонажів, підтексту, художніх особливостей, особливостей драми як літературного роду (зв'язок з театральним мистецтвом, концентрованість дії, обмеженість її у часі, індивідуалізованість мовлення кожного персонажа).

Г. Токмань зазначає: «План аналізу драматичного твору збігається переважно з епічним, відмінності стосуються драми як літературного роду. Він не передбачає розгляду композиційних складників, відсутніх у драмі: позасюжетних елементів (авторських відступів та описів), психологічного зображення образу-характеру».

Основними прийомами вивчення драматичних творів вважаються: перегляд уривків з екранізацій драматичних творів та їх порівняння з авторською драмою, читання за ролями уривків із твору, їх інсценування, створення сценаріїв для постановок, словесне малювання декорацій, порівняння мовлення персонажів тощо.

Шкільна програма з української літератури передбачає вивчення у 5 класі драми-казки Олександра Олеся «Микита Кожум'яка», трагікомедій І. Карпенка-Карого «Сто тисяч» (8 клас) і «Мартин Боруля» (10 клас), соціально-побутової драми І. Котляревського «Наталка Полтавка» (9 клас), сатиричної мкомедії М. Куліша «Мина Мазайло», оглядових тем «Театр корифеїв» (10 клас), «Модерна драматургія» (11 клас).

Організація й проведення уроків позакласного читання

Уроки позакласного читання є складовою частиною літературної освіти учнів, їх проведення передбачено чинними шкільними програмами з української й зарубіжної літератур, а зміст тематично та процесуально пов'язаний із художніми творами, які вивчаються тестуально. Загальне керівництво системою позакласного читання та організацію й проведенням уроків здійснює вчитель літератури.

На думку О. Ісаєвої, уроки позакласного читання важливі у формуванні читацької компетентності учнів, сприяють формуванню їхньої читацької культури.

Учитель літератури планує систему уроків позакласного читання на навчальний рік для кожного окремого класу, враховуючи:

- ідейно-тематичну й жанрову різноманітність творів, рекомендованих для додаткового читання;
- вікові особливості учнів;
- перелік творів для додаткового читання, який пропонується програмою;
- зв'язок з уроками текстувального аналізу творів;
- різноманітність методів і прийомів їх проведення, їх відповідність темі уроку та специфіці художнього твору для позакласного читання;
- прогнозовану ефективність уроку позакласного читання у пізнавальному, розвивальному та виховному аспектах.

Традиційним для уроків позакласного читання є метод бесіди, спрямований на реалізацію одного із шляхів аналізу, як правило, проблемно тематичного у середніх класах та ідеаційно-концептуального, філософського або жанрового – у старших.

В умовах сучасної школи уроки позакласного читання найчастіше проводяться у нестандартних формах і передбачають вивчення творів сучасних письменників.

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 ґатунку з драматичним сюжетом.

Бурлеск (італ. burla – жарт) – різновид комічної поезії та драматургії, для якого характерна свідомо 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.

Дидактична евристика – це наука, яка вивчає закономірності організації процесів творчого мислення. Стратегія цього методу полягає у звуженні області варіантів вирішення певної проблеми і спрямування мислення на роботу з вузьким класом понять. Приклад евристичних правил – афоризми, прислів'я та приказки, які показують напрям, в якому слід діяти, хоча і не дають точних вказівок у конкретній ситуації.

Дискусія навчальна – це широке публічне обговорення якогось спірного питання. Вона значною мірою сприяє розвитку критичного мислення, дає можливість визначити власну позицію, формує навички відстоювати свою думку, поглиблює знання з обговорюваної проблеми. В дидактиці дехто з фахівців відносить дискусію як до методів навчання, так і до організаційних форм навчання. Деякі науковці вважають дискусію різновидом ігрових форм занять, співробітництвом, коли з обговорюваної проблеми ініціативно висловлюються всі учасники спільної діяльності.

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 і 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).

Етапи уроку літератури – це послідовність спільної роботи учителя й учнів над темою уроку: організація освітньої діяльності, опитування учнів, засвоєння нових знань, узагальнення й систематизація знань, формування на їх основі умінь та навичок, завдання додому.

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

Кіноповість (грец. kineo – 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).

Класифікація методів навчання літератури – одне з кардинальних питань методичної науки, яке постійно перебуває в полі зору дослідників у галузі методики літератури: одні вчені надають перевагу класифікаціям на основі джерел знань учнів, інші – на основі внутрішніх рівнів їх пізнавальної самостійності, логічних форм мислення тощо.

Козацькі літописи – історико-літературні твори, що виникли в козацькому середовищі й 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 і 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, у якому у формі естетизованих переживань осмислюється сутність людського буття, витворюється нова духовна дійсність, розбудована за законами краси.

Літопис – різножанровий синкретичний історико-мемуарний літературний твір, у 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.

Методи дослідження в методиці літератури. Специфічними методами дослідження в галузі методики літератури можна назвати: критичне засвоєння досвіду зарубіжної й вітчизняної методики; метод масового усного й письмового опитування учнів; метод цілеспрямованого спостереження; метод педагогічного експерименту тощо.

Методи навчання в літературній освіті. Слово метод походить з грецької мови і в перекладі означає спосіб дослідження явищ, шлях пізнання істини. Існує кілька визначень методу навчання, які в основному зводяться до способу дидактичної взаємодії вчителя й учнів, що спрямовані на розв'язання тих навчальних, освітніх і виховних завдань, які реалізуються на уроках. Методи навчання літератури відображають логіку пізнання учнями художніх творів під керівництвом учителя.

Методика викладання літератури – це самостійна педагогічна наука, яка окреслює коло проблем, безпосередньо пов'язаних з викладанням літератури в школі як навчальної дисципліни, займається їх дослідженням і пошуком найбільш ефективних шляхів їх вирішення, а також відкриттям закономірностей навчання школярів літератури з метою більш правильного керівництва цим процесом.

Містерія (грец. misterion – таємниця, таїнство) – середньовічна європейська драма на біблійний сюжет, що виникла на основі літургійного дійства. Інсценізувала 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.

Навчальна ситуація уроку літератури – першоелемент уроку, який є кроком до досягнення його мети, як правило, створюється вчителем штучно за допомогою різних видів навчальної діяльності на основі різноманітних завдань репродуктивного, дослідницького, креативного характеру.

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.

Об'єкт дослідження методики викладання літератури – процес професійної підготовки майбутнього вчителя до викладання української літератури в школі.

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 у оповіданні, якщо є, то не такий гострий, як у новелі. Розповідь у 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.

Підготовка до сприйняття художнього твору в школі – це різноманітні прийоми й види навчальної діяльності, завданням яких є активізація й збагачення знань учнів певного змісту, відновлення відповідних життєвих вражень, пробудження потрібного настрою, інтересу до твору, бажання його

прочитати, розібратись у ньому, а також привернути увагу школярів до таких важливих моментів тексту, які під час читання можуть бути не помічені ними.

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 і оповіданням.

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

Поема (грец. роіета – твір) – ліричний, епічний, ліро-епічний твір, переважно віршований, у якому зображені значні події і яскраві характери. Назва «поема» загальна, у літературознавстві частіше мовиться про конкретний жанровий різновид поеми: ліро-епічну, ліричну, епічну, сатиричну, героїчну, дидактичну, бурлескную, драматичную і т.п.

Поетика (грец. роіетіке – 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.

Предмет дослідження методики викладання літератури – це зміст, методи, прийоми, види і форми навчальної діяльності, спрямовані на реалізацію навчально-виховних завдань шкільної дисципліни «Українська література».

Прийоми навчання літератури нерозривно пов'язані з методами, виступають як їх деталі, їх складові частини й елементи, як окремі сплановані кроки учителя літератури із застосування певного методу навчання.

Принципи аналізу художнього твору в школі – це найзагальніші правила, що впливають з розуміння природи й суті художньої літератури і якими керується вчитель-словесник, проводячи аналітичні операції з твором.

Принципи вивчення біографії письменника – це закономірності розгляду митця слова з метою викликати у школярів інтерес до його особистості, його естетичних пошуків, які відобразились в його творчості.

Проблемний підхід у навчанні літератури дає змогу встановити причинно-наслідкові зв'язки, зіставляти, порівнювати і робити висновки, здійснювати

аналіз і синтез в їх єдності, долаючи ситуації утруднення, формувати в учнів уміння виконувати мисленнєві операції. На його основі учені виділяють окремі методи й прийоми навчання літератури: евристична бесіда; проблемний виклад; проблемна дискусія; створення проблемної ситуації за допомогою відповідного завдання тощо.

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.

Сприйняття художнього твору – етап вивчення художнього твору в школі, в процесі якого здійснюється читацька діяльність.

Структура уроку літератури – це послідовність елементів (етапів або навчальних ситуацій), у процесі реалізації яких відбувається засвоєння теми уроку, досягнення його мети, результатів навчання.

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

Тип уроку літератури – це така його модель, яка відповідає певній групі вимог стосовно його змісту і форми.

Травестія (італ. travestire – перевдягатися) – різновид бурлескної поезії, сформований переробками творів, серйозних, героїчних за змістом і 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 й виховання.

Шкільний аналіз художнього твору – це його осмислення, розгляд його складових елементів, визначення тем, ідей, мотивів, способу їх образного втілення, а також дослідження засобів творення образів, виділення певних частин, дослідження їхніх особливостей, визначення місця й функціональної ролі в загальній системі твору, встановлення характеру взаємодії з іншими його частинами. Цей процес відбувається на основі спланованого вибору учителем певних складників твору для докладного розгляду.

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

Навчально-методичне видання
(українською мовою)

Горбач Наталія Вікторівна, Костецька Любов Олександрівна,
Кравченко Валентина Олександрівна, Курилова Юлія Романівна,
Ніколаєнко Валентина Миколаївна, Проценко Оксана Анатоліївна,
Слижук Олеся Алімівна, Хом'як Тамара Володимирівна

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ТА МЕТОДИКА ЇЇ ВИКЛАДАННЯ
навчально-методичний посібник
до атестаційного екзамену
для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра
спеціальності «Середня освіта» освітньої програми
«Середня освіта (Українська мова і література)»

Рецензент *В. Л. Погребна*
Відповідальний за випуск *Н. В. Горбач*
Коректор *Н. В. Горбач*