

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, Т. В. Хом'як

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА
навчально-методичний посібник
до атестаційного екзамену
для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра
спеціальності «Філологія» освітньої програми
«Українська мова та 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., Хом'як Т. В. Українська література: навчально-методичний посібник до атестаційного екзамену для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Філологія» освітньої програми «Українська мова та література». Запоріжжя : ЗНУ, 2021. 143 с.

У посібнику подано питання, винесені на атестаційний екзамен за фахом, 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 «Філологія» освітньої програми «Українська мова та 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.....	5
Перелік художніх текстів для обов’язкового прочитання.....	7
Питання, винесені на екзамен.....	10
Список рекомендованої літератури.....	12
Зразки відповідей на екзаменаційні питання.....	20
Короткий термінологічний словник.....	138

ПЕРЕДМОВА

Навчально-методичний посібник призначений для підготовки до атестаційного екзамену з української літератури студентами спеціальності «Філологія» освітньої програми «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 філолога.

Мета атестаційного екзамену: перевірити знання біографічних відомостей письменників, творчість яких вивчається, загальної характеристики їхнього доробку, змісту художніх творів з української літератури (IX–XVIII, XIX, XX століть), знання поезій напам'ять, володіння професійними вміннями аналізувати художні твори, 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.

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

Вимоги до відповіді студента. У відповіді випускник повинен оперувати дефініціями жанру, аналізувати художні твори під заданим кутом зору, зокрема: визначати проблематику, конфлікт твору, складові елементи сюжету, здійснювати пообразний аналіз, визначати засоби характеротворення образів та інше, здійснювати порівняльний аналіз кількох творів. Аналізуючи поетичні твори, необхідно визначати ідейно-тематичну основу художнього полотна, особливості його архітекτονіки, зображально-виражальні засоби. Відповідь слід обов'язково підкріплювати переказом думок літературознавців із посиланням на джерела, прикладами з художніх текстів, цитуванням. Студент повинен також знати імена дослідників української літератури, основні літературознавчі розвідки, присвячені творчості письменників певного періоду, але при цьому вміти продемонструвати власну думку про наукову, художню, історичну й естетичну цінність твору, не боячись полемізувати з думкою дослідників.

У відповіді на атестаційному екзамені необхідно продемонструвати вміння аналізувати художні твори відповідно до вимог найновіших теоретико-практичних надбань сучасного літературознавства.

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 та української літератури виставляється за національною та європейською шкалами 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

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

1. **Котляревський І.** «Енеїда», «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник».
2. **Гулак-Артемівський П.** «Пан та собака», «Дві пташки в клітці», «Батько та син», «Солопій та Хівря».
3. **Гребінка Є.** «Ведмежий суд», «Будяк да конопляночка».
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 ревуть воли, як ясла повні?», «Лихо давнє й сьогочасне», «Лихі люди», «П'яниця», «Лихий попутав».
3. **Грінченко Б.** «Дзвоник», «Сама, зовсім сама», «Екзамен», «Непокірний», «Грицько», «Олеся», «Серед темної ночі», «Під тихими вербами»,
4. **Олена Пчілка.** «Товаришки», «Соловійовий спів», «Збентежена вечеря», «Сосонка», «Малий музика Моцарт», «Півтора оселедця».
5. **Щоголев Я.** Збірки «Ворскло», «Слобожанщина».
6. **Старицький М.** «Не судилось», «У темряві», «Талан», «Богдан Хмельницький», «Маруся Богуславка».
7. **Кропивницький М.** «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Глитай або ж Павук», «Дві сім'ї», «По ревізії»,
8. **Карпенко-Карий І.** «Наймичка», «Безталанна», «Сто тисяч», «Хазяїн», «Мартин Боруля».
9. **Франко І.** Зб. «З вершин і низин», зб. «Зів'яле листя», зб. «Мій Ізмарагд», «Ліси і пасовиська», «Навернений грішник», «Моя стріча з Олексою», «Добрий заробок», «Свинська конституція», «Малий Мирон», «Олівець», «Отець гуморист», «Грицева шкільна наука», «Schönschreiben», «Перехресні стежки».

Історія української літератури кінця XIX – початку XX 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», «Дівоча пригода», «Марія», «Сини», «Вона – земля», «Дурні баби», «Мати», «Гріх».
5. **Леся Мартович.** «Мужицька смерть», «За межу», «Лумера», «Ось поси мое!», «Стрибожий дарунок», «Хитрий Панько», «Іван Рило», «Винайдений рукопис про руський край», «Забобон».
6. **Степан Васильченко.** «Мужицька арифметика», «На чужину», «Над Россю», «Вечеря», «Дош», «Талант», «На хуторі», «Чайка», «Мати», «Бусурмен», «Свекор», «Осінній ескіз», «Приблуда».
7. **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.** Збірка «Сонячні кларнети».
2. **Сосюра В.** «Червона зима», «Мазепа», «Розстріляне безсмертя», інтимна лірика.
3. **Підмогильний В.** «Місто», «Невеличка драма».
4. **Рильський М.** Збірки «На білих островах», «Синя далечінь».
5. **Зеров М.** Збірка «Камена», **Драй-Хмара М.** Збірка «Проростень», **Клен Ю.** Збірка «Каравели», поеми «Прокляті роки», «Попіл імперій», **Филипович П.** Збірка «Земля і вітер».
6. **Хвильовий М.** «Я (Романтика)», «Мати», «Кіт у чоботях», «Редактор Карк», «Вальдшнепи», «Санаторійна зона», «Повість про Івана Івановича».
7. **Косинка Г.** Збірка «В житах».
8. **Куліш М.** «97», «Мина Мазайло», «Патетична соната», «Маклена Граса», «Народний Малахій».
9. **Остап Вишня.** Українознавчі усмішки, «Мисливські усмішки».
10. **Яновський Ю.** «Вершники», «Чотири шаблі».
11. **Маланюк Є.** Збірки «Стилет і стилос», «Вибрані поезії», «Серпень».
12. **Плужник Є.** Збірки «Дні», «Рання осінь».

Історія української літератури другої половини ХХ століття

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

ПИТАННЯ, ВИНЕСЕНІ НА ЕКЗАМЕН

1. Ідейно-художній зміст «Повісті минулих літ».
2. Зміст і композиція «Повчання» Володимира Мономаха.
3. «Слово о полку Ігоревім». Людина й природа у творі.
4. Образ Богдана Хмельницького в козацьких літописах.
5. Філософські мотиви поезії Г. Сковороди.
6. «Енеїда» І. Котляревського як бурлескно-травестійний твір.
7. І. Котляревський – драматург. Аналіз «Наталки Полтавки».
8. Жанр байки в українській літературі I пол. XIX ст. (П. Гулак-Артемівський, Є. Гребінка, Л. Глібов)
9. Сентиментальні твори Г. Квітки-Основ'яненка. Аналіз повісті «Маруся».
10. Т. Шевченко – поет-романтик.
11. Гротесковий характер поеми-містерії «Великий льох» Т. Шевченка.
12. Послання Т. Шевченка «І мертвим, і живим...». Специфіка жанру, проблематика, поетика.
13. Поема Т. Шевченка «Гайдамаки». Романтичні та реалістичні параметри в ній.
14. «Чорна рада» П. Куліша. Проблематика. Система образів.
15. І. Нечуй-Левицький як гуморист. Засоби гумористичного та комічного в його оповіданнях і повісті «Кайдашева сім'я».
16. Твори І. Нечуя-Левицького з життя інтелігенції («Хмари»). Національна ідея у творчості письменника.
17. Поетика соціально-психологічного роману Панаса Мирного «Повія».
18. Панас Мирний – прозаїк. Аналіз оповідання «Лихий попутав».
19. І. Карпенко-Карий – драматург. Сучасне прочитання його творів. Аналіз комедії «Мартин Боруля».
20. Мотиви лірики та своєрідність поезії І. Франка (на матеріалі збірок «З вершин і низин», «Зів'яле листя», «Мій Ізмарагд»).
21. «Перехресні стежки» І. Франка. Жанр. Проблематика. Засоби характеротворення образу Євгенія Рафаловича.
22. Б. Грінченко – майстер малих прозових жанрів. Аналіз оповідання «Дзвоник».
23. М. Кропивницький – драматург. Аналіз драми «Дві сім'ї».
24. М. Старицький – драматург. Аналіз драми «Не судилось».
25. Функції пейзажу в оповіданнях Олени Пчілки «Сосонка», «Соловйовий спів».
26. Новелістика М. Коцюбинського. Жанри. Проблематика. Аналіз новели «Цвіт яблуні».
27. М. Коцюбинський – повістяр. Аналіз повісті «Тіні забутих предків».
28. Новаторство Лесі Українки-драматурга. Аналіз «Боярині» або «Лісової пісні».
29. О. Кобилянська – повістяр. Аналіз повісті «Земля».
30. В. Стефаник – майстер психологічної новели. Аналіз новели «Новина».
31. Загальна характеристика творчості С. Васильченка. Аналіз оповідання «Мужицька арифметика».
32. Загальна характеристика лірики О. Олеся і М. Вороного.
33. Мала проза В. Винниченка. Аналіз одного з творів.

34. Жанрові особливості роману В. Винниченка «Сонячна машина».
35. Рання творчість П. Тичини. Поетика збірки «Сонячні кларнети».
36. М. Хвильовий – майстер великих епічних жанрів. Аналіз роману «Вальдшнепи».
37. Мала проза М. Хвильового. Аналіз новели «Мати».
38. М. Куліш – драматург-новатор. Аналіз драми «Патетична соната».
39. «Мисливські усмішки» Остапа Вишні.
40. Особливості поетики інтимної лірики В. Сосюри. Аналіз поезії «Так ніхто не кохав».
41. Психологізм прози В. Підмогильного. Аналіз роману «Місто».
42. Творчість поетів-неокласиків. Загальна характеристика.
43. Загальна характеристика творчості поетів «Розстріляного відродження». Мотиви лірики Є. Плужника.
44. Проблема втраченого покоління в романі «Чотири шаблі» Ю. Яновського.
45. Празька школа поетів. Загальна характеристика. Мотиви лірики Є. Маланюка.
46. О. Довженко – новатор у створенні жанру кіноповісті. Аналіз повісті «Україна в огні» або «Зачарована Десна».
47. Улас Самчук – прозаїк. Аналіз роману «Марія».
48. І. Багряний – прозаїк. Аналіз роману «Тигролови».
49. О. Гончар – майстер психологічної новели. Аналіз новели «Чорний Яр».
50. Роман О. Гончара «Собор». Проблематика. Система образів. Оцінка в літературознавстві.
51. Основні риси поетики творів М. Вінграновського.
52. Інтимна лірика Д. Павличка. Збірка «Таємниця твого обличчя».
53. Мотиви лірики В. Стуса.
54. Драматичні поеми І. Драча. Особливості поетики.
55. Л. Костенко – поетеса. Мотиви лірики. Особливості поетики. Аналіз поезії на вибір.
56. Поетика романів у віршах Л. Костенко. Аналіз роману «Маруся Чурай».
57. Особливості поетичного стилю В. Симоненка. Патріотична й інтимна лірика. Аналіз поезії «Лебеді материнства».
58. Цикл романів П. Загребельного про Київську Русь. Аналіз одного із творів.
59. Історичний факт та художній домисел і вимисел у романі Ю. Мушкетика «На брата брата».
60. Жанрово-стильові особливості прози Гр. 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. Соболев В. 12 подорожей в країну давнього письменства. Донецьк : Східний видавничий дім, 2003. 156 с.
12. Соболев 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 богомислення. 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. Барабаш Ю. «Давидові псалми» Т. Шевченка як поетичний «текст» (спроба структурно-семантичного підходу). *Слово і час*. 2016. № 2. С. 3–17.
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. Історія української літератури (перші десятиріччя XIX століття) : підручник / П. Хропко, О. Гнідан та ін. Київ : Либідь, 1992. 512 с.
7. Історія української літератури XIX століття : у 2 кн. Кн. 2 : підручник / М. Жулинський. Київ : Либідь, 2006. 712 с.
8. Історія української літератури XIX століття : у 3 кн. Кн. 1 : Перші десятиріччя XIX століття / М. Яценко. Київ : Либідь, 1995. 368 с.
9. Історія української літератури XIX століття : у 3 кн. Кн. 2 : 40–60-ті роки XIX століття / М. Яценко. Київ : Либідь, 1996. 384 с.
10. Клочек Г. Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація. Київ : Освіта, 1998. 237 с.
11. Кравченко В., Єременко О. Історія української літератури першої половини XIX століття : підручник. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. 348 с.
12. Ліпінська О. Повісті Г. Квітки-Основ'яненка в контексті європейського сентименталізму. *Література. Фольклор. Проблеми поетики* : зб. наук. пр. Вип. 8. Київ : Твім інтер, 2001. С. 291–296.
13. Мороз Л. Класицизм і драматургія Івана Котляревського. *Рідний край. Науковий публіцистичний художньо-літературний альманах*. 2003. № 2 (9). С. 93–98.

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. Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. Тернопіль : Феміна, 1994. 480 с.
20. Шевчук В. «Енеїда» І. Котляревського в системі літератури українського бароко: розмисел. Львів : Сполох, 1998. 61 с.
21. Щербак В. Козацька Україна в поезії Т. Шевченка. *Слово і час*. 2014. № 5. С. 11–18.
22. Ялова В. Концепція особистості у творчості українських поетів-романтиків. *Література. Фольклор. Проблеми поетики* : зб. наук. пр. Вип. 29. Ч. 2. Київ : Твім інтер, 2010. С. 689–685.
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, 1995. 123 с.
3. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. Київ, 1992. 117 с.
4. Іванишин М. Українська ідентичність у тлумаченні І. Франка. *Слово і час*. 2009. № 2. С. 46–52.
5. Історія української літератури ХІХ (70–90 роки) : у 2 кн. : підручник / О. Гнідан. Київ, 2003. Кн. 1. 575 с; Кн. 2. 439 с.
6. Історія української літератури ХІХ століття : у 3 кн. Кн. 3: 60–90-ті роки ХІХ століття / М. Яценко. Київ : Либідь, 1997. 432 с.
7. Клим'юк Ю. Особливості формування жанрової системи лірики Івана Франка. *Слово і час*. 2004. № 8. С. 30–39.
8. Легкий М. Проза Івана Франка як психобуттєвий та соціокультурний феномен. Загальні зауваги. *Слово і Час*. 2019. №2. С. 12–25.

9. Майдан О. Психологічні спостереження Панаса Мирного в жанрі роману. *Слово і час*. 1999. № 10. С. 28–32.
10. 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.
11. Новиков А. М. Кропивницький і українське театральне мистецтво. *Дивослово*. 2004. № 2. С. 14–18.
12. Новиков А. Творчість Михайла Старицького в контексті літературно-мистецького процесу доби. *Українська мова і література в школі*. 2008. № 4. С. 49–54.
13. Панченко В. Любов і боротьба адвоката Рафаловича. Шкільна версія аналізу повісті Івана Франка «Перехресні стежки». *Франко І. Перехресні стежки*. Кіровоград, 2000. С. 72–98.
14. Погрібний А. Борис Грінченко. Київ, 1988. 198 с.
15. Поліщук В. Повісті Михайла Старицького : монографічне дослідження. Черкаси, 2003. 156 с.
16. Свербилова Т. Уроки «Хазяїна» наприкінці ХХ століття. *Слово і час*. 1998. № 3. С. 61–64.
17. Ткачук М. Суб'єктно-об'єктна структура української лірики ХІХ–ХХ століть. Тернопіль : Медобори, 2014. 184 с.
18. Хом'як Т. Марко Кропивницький (текст лекцій). Запоріжжя : ЗНУ, 1992. 35 с.
19. Хом'як Т. В. Історія української літератури 70–90-х років ХІХ століття : навчально-методичний посібник. Запоріжжя : ЗНУ, 2008. 171 с.
20. Штонь Г. Лірична складова поезії Івана Франка. Теоретико-літературний та духовний виміри. *Слово і час*. 2009. № 6. С. 54–58.
21. Baldick Ch. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford : Oxford University Press, 1991. 243 p.
22. 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. Горболіс Л. Кінематографічний арсенал «Камінного хреста». *Слово і час*. 2014. № 6. С. 32–40.
6. Гундорова Т. Femina melancholica: Стат'я і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ : Критика, 2002. 271 с.

7. Демченко І. Особливості поетики Ольги Кобилянської : монографія. Київ : Твім інтер, 2001. 208 с.
8. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.
9. Зборовська Н. Моя Леся Українка. Есей. Тернопіль : Джура, 2002. 357 с.
10. Історія української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття / Н. Жук, В. Лесин К. : Вища школа, 1989. 439 с.
11. Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХ ст.: у 2 кн. : підручник / О. Гнідан. Київ : Либідь, 2005. Кн. 1. 624 с.
12. Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХ 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. 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. Яструбецька Г. Динаміка експресіонізму. Луцьк : Твердиня. 380 с.
24. Ilnytskyj O. S. Ukrainian Futurism, 1914–1930: A Historical and Critical Study (Harvard Series in Ukrainian Studies). Cambridge : Harvard Ukrainian Research Institute, 1998. 413 p.
25. The Symbolist Movement in the Literature of European Languages / ed. Anna Balakian. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1984. 732 с.

Історія української літератури І половини ХХ століття

1. Бернадська Н. Українська література ХХ 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 поезики 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 світовідчуття 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 децю 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 XX 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 XX 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 XX 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 ДЕЯКІ ЕКЗАМЕНАЦІЙНІ ПИТАННЯ

Ідейно-художній зміст «Повісті минулих літ»

На початку XII століття виник твір, відомий під назвою «Повість минулих літ». Уперше помітив, що «Повість» складається з кількох частин, отже є літописним зведенням, М. Костомаров. До її складу увійшли літописи 996, 1039, 1073, 1093–96 років, «Повість галичанина Василя» (1097), «Ізборники Святослава», церковні повчання, усні перекази, іноземні історичні джерела.

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

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

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

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

Завдання, яке ставить перед собою літописець, сформульоване вже на перших сторінках твору: з'ясувати й описати те, «звідки пішла Руська земля, і хто в ній почав спершу княжити, і як Руська земля постала». Не дивно, що літопис починається від часів Адама та Єви – його автори намагалися в такий спосіб поєднати місцеву історію з всесвітньою, показати, що руські племена мають своє минуле. Літописець вважав, що українці – нащадки Яфета, найшановнішого сина праведного Ноя, а, отже, ставив їх у ряд із наймудрішими народами світу.

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

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

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

Літописне зведення перейняте ідеєю служіння рідній землі, піклуванням про її благополуччя. Автор прагне знайти героїв, описавши вчинки яких, можна дати зразки для наслідування й повчання. Справжніх героїв літописець знаходить не тільки серед князів, але й серед простих людей. Їм присвячені

оповідання про кожум'яцького сина, який у нерівному бою переміг печенізького богатиря й у такий спосіб захистив честь вітчизни, про старенького дідуся, який врятував Білгород від печенізького полону. Літописець недвозначно твердив, що не тільки князь і його дружинники можуть захищати рідну землю від ворога, а й ремісники та ратаї. Не залишався байдужим літописець і до безіменних бранців, яких женуть половці: «Мучені холодом і виснажені, у голоді, і в спразі, і в біді, поблідлі лицями і почорнілі тілами, ходячи невідомою землею голі й босі, ноги маючи поколоті терням, вони запаленим язиком, зі сльозами відповідали один одному, говорячи: «Я був із сього города», а другий: «Я із сього села». Як бачимо, це вже не сухе констатування історичних подій, а справжня літературна знахідка, жива трагічна картина епохи, яка й сьогодні здатна викликати співпереживання читача. На думку В.Яременка, лише визначний майстер із широким епічним мисленням міг одним дієсловом «був» замість «є» передати трагізм своїх співвітчизників, яких позбавлено майбутнього.

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

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

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

Зміст і композиція «Повчання» Володимира Мономаха

Володимир Мономах відомий як державно-політичний і культурний діяч, письменник. Він був сином Всеволода – найулюбленішого сина Ярослава Мудрого. Спочатку Мономах князував у Чернігові, потім – у Переяславі, а з 1113 року – в Києві. Київським князем Володимир був протягом 12 років. Він останній із князів, хто зумів об'єднати навколо Києва майже три чверті усіх руських земель і на деякий час припинити феодальний розпад Русі. Володимир Мономах уславився як оборонець руських земель від половецьких нападів. Він зумів піднести вагу Київської Русі на міжнародній арені, оскільки користувався великим авторитетом не тільки у Візантії (його мати – дочка візантійського імператора Костянтина Мономаха), але й у Західній Європі (Мономах був одружений з Гітою – дочкою останнього англосаксонського короля Гарольда). Великого значення Володимир Мономах надавав освіті, наукам. За його правління при Видубицькому монастирі було організовано осередок книжників, що продовжив традиції літописання, переписування книг. Саме тут у 1116 році постала нова редакція «Повісті минулих літ» ігумена Сильвестра. Перу самого Мономаха належать три твори: «Повчання», «Грамотка до Олега Святославича», «Молитва».

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

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

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

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

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

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

Поступово релігійні поради, настанови переходять у світські. Володимир малює образ ідеального князя-правителя, перелічуючи його обов'язки перед церквою, підданими, самим собою. Він виступає проти смертної кари: «Якщо хто буде достоїн навіть смерті, то не погубляйте ніякої душі християнської». Мономах застерігає дітей: «Річ мовлячи і лиху і добру, не кленіться богом, ні хрестіться, бо немає ж у сім ніякої потреби. ... А цілувавши хрест, додержуйте клятви, щоб переступивши її, не погубити душі своєї». Володимир описує обов'язки князя: не покладатися на підданих, а все перевіряти самому. У поході князь повинен забути про сон, їжу і воду. Не можна давати війську грабувати мирне населення. Князь повинен вшановувати гостя, незважаючи на його

статус. Володимир Мономах підкреслює, що потрібно постійно працювати над собою: «коли добре щось умієте – того не забувайте, а чого не вмієте – то того учітесь». Тут Володимир посилається на приклад із життя, розповідаючи, що його батько – князь Всеволод, – сидючи дома, вивчив п'ять мов. Головне ж зло для людини – лінощі, бо «що людина вміє – те забуде, а чого не вміє – то того не вчиться».

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

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

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

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

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

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

Образ Богдана Хмельницького в козацьких літописах

Літопис – історико-літературний твір, у якому виклад матеріалу здійснювався за «літами» (роками), тобто в хронологічному порядку. Літописна література, ведучи початок із часів Середньовіччя, переживала піднесення в часи, коли відбувалися значимі для становлення народу зрушення. Прикладом таких знаменних подій був і соціальний та національний рух українського народу в II половині XVII ст.

Щодо літописної прози цього періоду усталилася назва «козацькі літописи» (або «козацько-старшинські літописи») на тій підставі, що в XVII ст., коли ще не набуло поширення слово «український», термін «козацький» вживався на позначення представника народу. Пізніше, в XIX ст., вчені звузили значення терміну «козацький» до суто соціального, пов'язаного з козацтвом як суспільною верствою. Слід зазначити, що не всі дослідники погоджуються з таким визначенням. Так, Я. Дзира, ще в 1960-х рр. звертав увагу на цю термінологічну невідповідність, пропонуючи називати ці літописи українськими. Вчений зазначав, що літописи Самовидця, Г. Граб'янки, С. Величка традиційно називаються козацькими, оскільки їх автори були вихідцями з козацького середовища. Але, на його думку, таке визначення «не відповідає широті охоплення літописцями історичних подій і явищ». Наприклад, автор літопису Самовидця, за підрахунками дослідника, «свідомо і послідовно» вживає терміни «Україна», «уся Україна» понад 70 разів.

Також слід враховувати, що й термін «літописи» повною мірою не відповідає жанрові, в якому ці твори написані. За словами Ю. Мицика, вони «поєднують у собі риси літопису, історичної повісті, щоденника і мемуарів ... розраховані на широке коло читачів і несуть у собі потужний публіцистичний заряд».

Тож, термін «козацькі літописи» слід вживати як умовну назву пам'яток про козацьку добу, написаних представниками самого козацтва.

За літературознавчою енциклопедією Ю. Коваліва, козацькі літописи – «історико-літературні твори кін. XVII–XVIII ст., що мають мемуарний характер і присвячені історичним подіям в Україні, а основна частина їх нарації – це осмислення національно-визвольної боротьби Богдана Хмельницького та періоду Руїни».

Прикладами козацьких літописів, які збереглися до наших днів (зокрема, в пам'ятках пізнішого часу), є т. зв. «Традиційний літопис», «Уманський літопис», «Літописець» Василя Дворецького. Класичними ж пам'ятками козацького літописання є твори Самовидця, Г. Граб'янки та С. Величка.

Попри те, що авторів козацьких літописів об'єднувала позитивне ставлення до козацтва та очолюваної ним національно-визвольної боротьби українського народу в XVI–XVIII ст., вони могли розходитися в оцінках тих чи тих суспільно-політичних подій чи політичних і державних діячів того часу. Прикладом цього може бути навіть особа Б. Хмельницького.

Загалом у давній українській літературі, на думку В. Шевчука, можна зафіксувати дві хвилі інтересу до гетьмана: одна в час самої визвольної війни 1648–1654 рр., а друга – упродовж XVIII ст., між якими є суттєва різниця.

Якщо в творах XVII ст. образ провідника нації творився без апофеозу, вміщуючи і щирі панегірики, і критичні оцінки його дій, то на початку XVIII ст. витворюється літературний культ гетьмана, коли про нього знову згадують на тлі активних загарбницьких дій Москви після падіння гетьмана Івана Мазепи як символ національної самооборони. «Тут маємо, – за словами В. Шевчука, – цікавий парадокс: іменем Б. Хмельницького, який увів Україну в союз з Росією, захищали козацьку державу від російського царизму, оспівуючи боротьбу гетьмана за національну незалежність».

Спостереження В. Шевчука екстраполюються й на образотворення Б. Хмельницького в козацьких літописах.

Так, хоч частина дослідників за традицією козацького літописання не робить літопис Самовидця (ост. чверть XVII ст.) винятком і твердить, що його автор схвально ставився до Б. Хмельницького, перші дослідники пам'ятки звертали увагу на відсутність прямої оцінки в ньому особи Б. Хмельницького. Попри те, що розповідь про Б. Хмельницького розпочинається з позитивної характеристики («козак ростропній в ділах козацких военных, и у писмі біглий»), ні його перемоги над ворожим військом, ні розум, героїзм, патріотизм гетьмана, ні підтримка народних мас не викликають живих емоцій автора. Причиною, що змусила Б. Хмельницького взятися за зброю, літописець вважає особисті мотиви – пограбування його хутора Суботова шляхтичем Чаплинським, причиною численних перемог – спілку гетьмана з кримським ханом, дорікаючи йому за братання з ворогом християнської віри, якому віддав на винищення міста і села України. Не виявляє свого ставлення літописець і щодо подій 1648–1657 рр., які принесли визволення України. Автора залишає незворушним навіть смерть Б. Хмельницького. Він сухо пише, що будучи хворим Б. Хмельницький «в скором часі померл о Успенії Пресвятія Богородици», зазначаючи, правда, що на його похоронах «множество народа, а наиболее людей войсковых было и проважено тіло его з Чигирина до Суботова и там поховано в ринковой церкві». Але при тому Самовидець не робить навіть спроби підсумувати діяльність гетьмана, що було узвичаєно літописною традицією.

Натомість у літописі Г. Граб'янки (к. XVII – поч. XVIII ст.), написаному після повстання І. Мазепи, маємо свідому апологію гетьмана. Очолювана Б. Хмельницьким визвольна війна є центральною подією твору, якій присвячено 123 сторінки з 257, а Б. Хмельницький – національним героєм. Таку оцінку діяльності ватажка автор дає неодноразово, зокрема й у вірші «Похвала віршами Хмельницькому від народу малоросійського» пера самого Г. Граб'янки:

Оце Богдан Хмельницький намальований
 Воїн руський славний, так і не подоланий.
 Завдяки йому Україна на ноги стала,
 Бо у ярмі лядським ледве не сконала.
 Скасував він унію, бив ляхів з жидами
 Й інших ворогів тими ж гнав шляхами.
 Ох і голосні ж ви, вісті переможні,

Раз у всесвіт славу понести спроможні!
 Навіть в землях Фракії оселився страх
 Коли Марса гуки мчали на крилах.
 Кончиною скорений, смертю він гордує
 І в синах російських живе та воює.

Образ Б. Хмельницького автор моделює через поєднання рис реальної історичної особи та ідеального вождя, котрий має служити взірцем для прийдешніх поколінь. У дусі традиційних воїнських чеснот виписана і посмертна характеристика гетьмана: «Це була людина воістину варта звання гетьмана. Він не боявся біди, у найтяжчому становищі не втрачав голови, не боявся найтяжчої роботи, був міцний духом; з однаковою мужністю зносив мороз і спеку, їв і пив не скільки хотів, а скільки можна було, ні вдень, ні вночі не знемагав від безсоння, а коли справи і труд воїна зморювали його, то він спав невеличку крихту часу і спав не на коштовних ліжках, а в постелі, що до лиця воїну ... одягався він так як і всі інші, мав коней та зброю не набагато кращу, ніж в інших ... Він завжди першим кидався в бій і останній повертався з битви. Маючи ці та до цих подібні достоїнства, зовсім не дивно, що він став переможцем та пострахом для ляхів, а мирянам припав до душі ... У його воїнства все так було злагоджено, що коли б він не пощадив ..., то зовсім би міг знищити Польщу».

Ставлення автора до Б. Хмельницького виявляється і в картині його погребіння. Г. Грабянка не залишається байдужим хронікером, а намагається передати емоційний вплив події: «на його похорони зібралися усі генерали, усі полковники, уся старшина та їх люди. З плачем, з голосінням віддаючи усі військові почесті, перевезли його тіло з Чигирина у Суботів і там у мурованій церкві, що на його кошт поставлена, у неділю ... поховали. А потім над могилою вождя свого плакали-плакали і розійшлися кожен до себе».

Виразна апологія гетьмана звучить і в літописі Самійла Величка (20-і рр. XVIII ст.), який з'явився в часи поправлення української автономії Москвою. З поміж десяти гетьманів (І. Виговського, І. Самойловича, І. Мазепи та ін.), портрети яких подано в літописі й яким присвячено «виводи» – підсумування їх позитивної чи негативної ролі в долі України, Б. Хмельницький посідає центральне місце.

Він – «вільний і значний шляхтич», перебуваючи на службі у Потоцького, завдяки своїй старанності, моторності й розуму користувався милістю свого пана. Прогнівивши ж того словами «що рука людська зробить, те й зруйнувати може», якими розвіяв міф про неприступність Бродської фортеці Потоцького, змушений був утікати на Запорожжя. «Там, – пише літописець, – він провів кілька років, набуваючи потрібної собі вправності в труді військовим, ходив із запорозькими козаками на бусурманські поселення і не затуляв у боях перед ворогом свого обличчя – за це він був у великій шані у Запорозького війська». Пізніше, коли подався з Січі на Правобережну Україну, також зміг заслужити собі слави, до речі, не лише військової, адже «був освічений і серед реєстрових козаків знаменитий, а в боях проти бусурманів особливо відзначився... Отож Хмельницький завше виявляв польському королеві й Річі Посполитій значні,

достойні нагороди, прислуги й вислуги», за що й отримав вічний привілей на землі в Чигиринському повіті, де осадив Суботівську слободу.

С. Величко докладно описує битви Б. Хмельницького, надаючи йому рис епічного героя. Для автора він є еталоном, за яким мають звіряти дії його наступники. Подібно старозавітному Мойсею, Богдан є також Богом посланий, щоб визволити з-під лядської кормиги український народ. А російському цареві він піддався тільки під протекцію, за умови збереження українських прав і вольностей.

Закріплюється образ Б. Хмельницького «Промовою на погребі гетьмана військ Запорозьких, виголошеною його старим секретарем Самійлом Зоркою...» (дослідники вважають її літературною містифікацією самого С. Величка): «Помер, полишивши по собі немертну славу той добрий вождь наш, дякуючи голові якого не тільки ми, його підручні, а й уся Малої русі Річ Посполита могла жити довгі літа при щасливих успіхах. ... Помер, зрештою, той, завдяки справі якого могли сподіватися ніколи не вмирати оживлені старожитні права й вольності українські та цілого Запорозького війська», – так оцінюються заслуги Б. Хмельницького.

Таке апологетичне змалювання образу Б. Хмельницького з цього часу стає традиційним.

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. Гриця, О. Мишанича, Ф. Поліщука, Л. Ушкалова, В. 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, який, витлумачуючи закон на свій

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

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 доброчинності. 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 С. Томари після запровадження кріпацтва. Г. Сковорода усвідомлював, що без свободи політичної не можлива 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.

«Енеїда» І. Котляревського як бурлескно-травестійний твір

Загальновідомо, що лише народною мовою можна найповніше виразити душевний стан людини, здоров'я й устремління нації. Інших завдань у літератури не існує. М. Наєнко писав, що якщо комусь імponує думка, що література це ще й гра, розвага – він не проти. Граючись і розважаючись, теж можна багато що зробити в літературі.

І. Котляревський на першому етапі творення «Енеїди» теж думав про гру й розвагу. Вийшов же він з епохи бароко, де цим поняттям надавалося особливого значення. Але... Через гру й розвагу, через те, що пізніше буде назване «сміховою культурою», І. Котляревському вдалося вникнути в проблеми, які мали етапне, доленосне значення для всієї української літератури й нації. Подібним «сміхом» свого часу започаткував ренесансну французьку літературу автор роману «Гаргантюа й Пантагрюель» Франсуа Рабле. Він, як і пізніше І. Котляревський, відчув, що сміх людині найбільше потрібен тоді, коли вона довго й болоче страждала. «Людина, – писав Ф. Ніцше, – єдина в світі страждає так сильно, що змушена була винайти сміх». Україні потрібен був ще не один такий регіт, як у І. Котляревського: під кінець XIX ст. він з'явиться в картині І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». Це буде ще одне нагадування про живучість уярмленого в Російській імперії українського народу.

І. Котляревський вперше посмів нагадати українцям, що вони українці. Його творчість є своєрідним місточком, що з'єднує давню українську літературу з новим національним мистецтвом. Майстер слова з'явився тоді, коли майже не залишилося надії на національне відродження, коли Україна втратила залишки своєї автономії, коли українська еліта (до якої належала козацька старшина), була вже зрусифікованою, українська мова вважалась не престижною, національний театр ледве животів, а більшість літераторів, вихідців із етнічної України, перейшли (чи в недалекому минулому перейдуть) працювати на більш вдячне поле російської словесності.

Творчість І. Котляревського була пов'язана з літературою XVIII ст. – виникла і розквітла на основі використання і критичної переробки творів його попередників. П. Хропко писав: «Сміливо підхопивши стару бурлескную традицію, Котляревський не лише творчо її продовжив, але водночас і заперечив її. Його «Енеїда», перерісши рамки бурлеску, стала тим своєрідним літературно-мистецьким явищем, що дозволяє вести розмову про ранню стадію реалізму, яка характеризуватиме цілий етап розвитку українського письменства передшевченківської доби».

Свого розквіту бурлескна література досягла в Європі в к. XVIII ст. Вона не була однорідна щодо напрямку, але спільною ознакою її був комічний характер, зумовлений історичним розвитком суспільних умов. Центральним об'єктом бурлескної літератури стала «Енеїда» Вергілія (70-19 рр. до н. е.), де автор розповідає про мандрівки троянця Енея, міфічного предка імператора. Римляни сприймали поему як найвище досягнення героїчної поеми. З «Енеїдою» пов'язане і пародіювання. У 1791-1794 рр. з'явилася перші три частини «Вергилиева Енеїда наизнанку» Ніколая Осипова, 4-у частину видав 1796 р., з якої І. Котляревський міг познайомитися вже на військовій службі.

Все це підготувало ґрунт для появи його травестії. Адже кожний літературний твір відображає життя таким, як його бачив, відчував автор, тобто твір є вираженням світогляду митця. І. Котляревський зумів через «Енеїду» переконливо сказати про майбутнє народу: бути йому вільним і державним!

Народнопоетичні бурлеск і травестія стали головними рисами поетичної мови «Енеїди». З їх допомогою автор прощався з літературним бароко, прилучався до класицизму, а згодом до романтизму і просвітницького реалізму.

«Енеїда» завершила в собі літературу давню й породила нову: а) це виразно бароковий твір із елементами псевдокласицизму та передромантизму; б) він є завершальним твором у довголітній дискусії України з Росією у XVII ст., що проходить через ряд творів: «Діалог Енея з Турнусом», «Розмова Великої Росії з Малоросією» С. Дівовича, літописні записки Г. Покаса та «Історія Русів»; в) структура «Енеїди» І. Котляревського складна, а система підтекстів і понадтекстів вражаюча; г) всю тканину твору виткано з візерунків літератури бароко й української народної творчості: пісень, казок, героїчного епосу, все це приправлене травестійним класицизмом; д) твір водночас традиційний і новаторський, отже, закономірно став на рубежі давньої і нової.

«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 схемі Вергілієвої епопеї український автор вмістив новий соціально-побутовий та історико-етнографічний світ, забарвлений українським гумором і національним світобаченням. Поема І. Котляревського значною мірою базується на реальній дійсності, важливим матеріалом є вітчизняна історія, народні звичаї і побут, власна точка зору при зображенні подій.

Головний культуротворчий аспект І. Котляревський робить на міф і слово. Міф про легендарного Енея, якого письменник «зобов'язував» заснувати «новий» Рим, зрощується з народно-міфологічним уявленням про героя, який володіє даром віднайти дорогу до «землі обітованої» – до Нового Риму. Його мета, яка ледве-ледве означається в поемі, полягає у відродженні колишньої слави слов'янської Трої – Києва, зруйнованої духовно-релігійної столиці християнства, у відновленні втраченої Батьківщини: «Еней збудує сильне царство / І заведе своє там царство, / Не малий буде він панок».

Верховна богиня Юнона формулює ідею колоніального права, то у підкорених Енеєм латинців відкидається імперська залежність, перспектива стати новотроянцями: «Но тільки, щоб латинське плем'я / Удержало на вічне врем'я / Імення, мову, віру, вид».

І в цьому є натяк на долю Малоросії в Російській імперії. Не вживаючи прямої назви «Україна», письменник стверджує це ім'я, звертаючись до «малоросійського» побуту, історії, лексики.

Загальна жартівлива тональність «Енеїди» досягнена також завдяки багатству мовно-стилістичних засобів. Автор майстерно користується таким гумористичним прийомом як локшинсько-український жаргон (макаронічна мова). Старший Енеїв посол таку «рацію сказав» Латину: «Енеус ностер магнус панус і славний троянорум князь, / Шмигляв по морю, як циганус...». Комізм твору посилюється і таким засобом як бурсацька «тарабарщина», «вивернута» мова шляхом неприродного поєднання різних складових частин окремих слів («Борщів як три не поденькуєш, на моторошній засердчить»).

«Енеїда» зросла на невмирущому ґрунті народного життя, народної пам'яті, органічно ввібравши всі щедроти життєлюбної вдачі українського народу – мужність у боротьбі проти будь-яких форм поневолення, непохитну віру в добро і справедливість, його обдарованість і моральну чистоту. Саме ці якості «Енеїди» забезпечили їй невмирущість і почесне місце серед вічних книг людства.

І. Котляревський – драматург. Аналіз «Наталки Полтавки»

І. Котляревський був одним із найосвіченіших людей свого часу, здатним конкурувати з європейськими інтелектами. Завдяки самоосвіті дістався найвищих освітніх щаблів. С. Стеблін-Камінський писав, що його бібліотека складалась із творів латинських і французьких авторів класичної

епохи, романів А. Лафонтена, Дюкре-Дюменіля, Радкліфа, Вольтера в російському перекладі, багатьох періодичних видань.

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

По-справжньому захоплювався І. Котляревський театральним мистецтвом, якому він віддавав увесь вільний час. Виступав у комічних ролях у домашньому театрі князя Я. Лобанова-Ростовського. У 1808 р. у Полтаві було збудовано постійне приміщення для театру. З 1818 р. по 1821 р. генерал-губернатор М. Рєпнін призначив І. Котляревського директором театру. Він багато зусиль спрямовував на поліпшення репертуару театру, вносив свої правки в тексти драматичних творів, висловлював зауваження щодо режисури та гри акторів під час репетицій.

І. Котляревський став не тільки адміністратором, а й художнім керівником. Особливо велику увагу приділяв вирішенню особистих проблем артистів, яскравим свідченням чого є його безпосередня участь у викупі з кріпацтва М. Щепкіна, який у 1818 р. із Харкова прибув до Полтави з театальною трупою І. Штейна. Його хазяйка графиня Волкенштейн дала позитивну відповідь на прохання мецената театру князя М. Рєпніна відпустити на волю свого талановитого кріпака разом із сім'єю, запросивши за нього 8 чи 10 тисяч карбованців. Щоб зібрати таку велику суму І. Котляревський влаштував 26 липня 1818 р. благодійну виставу. На афіші, що анонсувала постановку, зазначалося «У відзнаку таланту актора М. Щепкіна задля вирішення його долі». А майбутній декабрист С. Волконський у генеральській формі звертався з підписним листом до купців, що з'їхались у Ромни на ярмарок. Було зібрано 7207 карбованців, решту суми додав М. Рєпнін. У листі до М. Рєпніна І. Котляревський писав, що цю звістку М. Щепкін сприйняв зі слізьми «вічної вдячності». М. Рєпнін зробив це не безкорисно, бо М. Щепкін потрапив у його власність. Відпускну від князя актор одержав у 1821 р., але не для всієї сім'ї, а тільки для себе, дружини і двох старших дочок. За М. Щепкіна поручився історик Д. Бантиш-Каменський, і родина одержала довгождану волю. Отже, доля тісно зв'язала І. Котляревського та М. Щепкіна не лише як акторів.

Відсутність українського репертуару й талановита гра М. Щепкіна наштовхнули І. Котляревського на думку самому написати. З'явилися «Наталка Полтавка» й «Москаль-чарівник», поставлені вперше на сцені Полтавського театру в 1819 р. Ці дві п'єси започаткували нову українську драматургію й український національний театр. І. Карпенко-Карий назвав «Наталку Полтавку» праматір'ю українського народного театру, зразком народної поезії у драматичній формі. На відміну від «високої» класицистичної трагедії, яка за допомогою абстрактно-логічного узагальнення показувала подвиги й страждання великих людей, та комедії, де об'єктом смішного виступав народ, у його п'єсах представники простого народу виходять на сцену як герої, гідні поваги й наслідування. І. Котляревський намагався показати типові характери в

конкретних національних обставинах часу. Замість основного класицистичного конфлікту – між людиною і суспільством – тут маємо життєвий конфлікт між членами суспільства, який у «Наталці Полтавці» має виразну соціальну основу.

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

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

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

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

«Наталка Полтавка» – п'єса для того часу дійсно новаторська «і за гостротою розвитку соціального й психологічного конфлікту, майстерністю 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 «емоцій» та «рацій». 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, працююча, 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 – працюючий, 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 поневірялася у злиднях, як вона: «Убожество моє, старість силують мене швидше замуж тебе оддати». Любляча матір: «Дочко моя! Голубко моя! Пригорнись до мого серця, покорність твоя житні 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 волі 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 хвилинним поривом і водночас надією автора на самопокращання 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 волом», тобто думку про соціальне розмежування людей. На погляд Ю. Липи, «як формулу українського найбільшого патріотизму треба прийняти нескорте: «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 бути 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 – загальнолюдське. Взявши високий морально-етичний і художній рівень, І. Котляревський визначив основні напрямки нової української літератури. «Наталка Полтавка» ознаменувала виникнення класичного зразка української побутової оперети.

Жанр байки в українській літературі I пол. XIX ст. (П. Гулак-Артемівський, Є. Гребінка, Л. Глібов)

В українській літературі є три типи байок: 1) класична байка, яка складається з двох частин – змісту й моралі; 2) байка-казка: у ній діють головним чином люди, а не звірі, для сюжету характерний просторий виклад, детальні описи обставин, пейзажу, тощо; мораль байки окремо не виділяється, а безпосередньо впливає з розповіді; 3) байка-приказка, для якої характерна гранична лаконічність, у неї, як правило, нема розповідної частини, а загальну схему завершує прикінцева сентенція, функції якої часто виконує народна приказка чи приповідка.

Найцінніша частина доробку П. Гулака-Артемівського – байки, які відіграли важливу роль у становленні й розвитку української літератури перших десятиріч XIX ст. «Пан та Собака» (1818) є першим зразком класичної сатиричної байкиказки. Вона написана на основі окремих епізодів сатири «Пан не вартий слуги» та фабульної канви чотирирядкової байки І. Красіцького «Пан і Пес». Важливим є те, що це була перша українська літературна віршована байка антикріпосницького спрямування, написана зі свідомою орієнтацією на фольклор, на живу розмовну мову.

Передумови появи байки: прогресивні просвітительські тенденції, невдоволення передової громадськості самодержавно-кріпосницьким режимом, піднесення народної самосвідомості, викликане переможним завершенням Вітчизняної війни 1812 р. У дусі просвітительського реалізму письменник порушив у ній такі актуальні питання часу: становище кріпаків, їх стосунки з поміщиками; самодурство і розбещеність панів, співчуття до безправних селян. Байка не позбавлена натуралістичних рис у змалюванні окремих явищ, надмірного захоплення згрубілою лексикою.

П. Гулак-Артемівський розширив байку до 183 рядків, розгорнув побутові картини, ввів численні яскраві сцени, комічно-драматичні ситуації, емоційні діалоги, простору «мораль». На початку твору подано казковий зачин у бурлескному тоні. У байці автор намагався підхопити потреби моменту, до того ж підхопити їх з позицій, які здавалися йому офіційними. Тому обурення проти «навісних» панів не переростало в нього в обурення проти соціальної

нерівності загалом, тому серед повчальних висновків байки з'явилося гріке зауваження, що істотно обмежувало антикріпосницьку тенденцію байки-казки: «Той дурень, хто дурним іде панам служити, / А більший дурень, хто їм хоче догодити».

У 1819 р. П. Гулак-Артемівський опублікував в «Украинском вестнике» ще дві байки – «казку» «Солопій та Хівря, або Горох при дорозі» і «побрехеньку» «Тюхтій та Чванько». Автор розгортає сатиричну розповідь про скупого Солопія, який всупереч жінчиним порадам посіяв горох між пшеницею і житом, у результаті чого втратив горох. Мораль казки уточнює об'єкт критики: численні безглузді проекти господарських нововведень, пропоновані сучасниками поета.

Байка-казка «Солопій та Хівря, або Горох при дорозі» написана в бурлескному стилі, на основі народної мови.

У «побрехеньці» «Тюхтій та Чванько» висміяно двох віршомазів. У доданій до «побрехеньки» замітці «Дещо про того Гараська» байкар висловив свій іронічний випад проти бездарних писак: «У нас теї погані, віршомазів, стільки наплодилось, як у доброго попа дітей. Лише папір переводять, нічого, буде чим піч топоти, бо край у нас холодний, ліс дорогий, зате дурні дешеві». Він мав на увазі співробітників журналу «Украинский вестник», які своїми переспівами не приносили ніякої користі для народу.

У 1820 р. з'явився цикл байок-«приказок»: «Дурень і Розумний», «Цікавий і Мовчун», «Лікар і Здоров'я». Це жартівливі оповідання у віршах, багатомовні, живописні, які за змістом і художньою формою наближаються до поетичних гуморесок народної творчості, виходять за межі вузько побутових тем. Вони засвідчили творчі пошуки поета. У 1827 р. написав ще три байки – «Батько та Син», «Рибка», «Дві пташки в клітці». Цей цикл байок також пов'язаний із творчістю І. Красіцького. Побудовані на життєвому матеріалі вони належать до іншого різновиду жанру байки – до вже усталеного на той час класичного типу байки, у якій чіткіше проступають жанрові ознаки: алегоричність, епічність розповіді, повчальний елемент. Автор уникає описовості та бурлескності.

Славу Є. Гребінці принесли «Малороссийские приказки», що вийшли в Петербурзі двома виданнями (1834, 1836). Усього Є. Гребінка написав 27 байок. Об'єднує ці твори, незважаючи на різноманітність тематики й образів, уміння митця вичерпно з'ясувати суть проблеми та її оцінку. У вступі до збірки автор підкреслював, що зміст деяких «приказок» узяв із байок І. Крилова та інших байкописців. Звернення Є. Гребінки до приказок мало подвійний характер: безпосереднє використання приказки як влучного вислову і побудова байки в наближенні до приказки з розгортанням її образів і сюжету. Інколи приказка визначає лише мораль, сама не цитується, перетворюючись на розгорнуту метафору однак буває, що приказкою виражена заключна мораль, а байка вмотивовує її провідну думку.

Є. Гребінка художньо переосмислював сюжети, теми, образи, відповідно до своїх естетичних уподобань, надавав їм виразного народно-національного колориту. І. Франко, визначаючи самобутність байкарського доробку Є. Гребінки, писав, що він ішов шляхом, прокладеним у російській літературі

І. Криловим, але йшов самостійно, не наслідуючи його, вносячи у свої байки український пейзаж і світогляд українського мужика; «його сатира не широка і не їдка, хоч зовсім не безідейна, гумор вільний і далекий від шаржу, мова прекрасна».

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

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

Майже в усіх його байках хижакам і гнобителям протистоїть простий чоловік, який має здоровий глузд і мораль, і цим протиставляється автором багатим, крутіям, здирникам, чинодралам. Наприклад, у байці «Ведмежий суд» представлено цілу програму суспільно-правового й індивідуального існування, яке повинно здійснюватися за тими приписами життя, що не мають у суті своїй нічого суперечливого з одвічними цінностями. Він викриває тогочасні порядки, продажність і корупцію в судових установах миколаївської Росії, де судді, Ведмеді та Вовки, за доносом Лисиці готові розтерзати жертву, бідолашного Вола, за те, що той лиш «їв сіно, і овес, і сіль». Вола за скоєні злочини «справедливий» суд постановив ...четвертувати / І м'ясо розідрать суддям на рівні часті, / Лисичці ж ратиці оддать». Байкар представив програму суспільно-правового та індивідуального існування, яке, на його думку, повинно здійснюватися за тими приписами життя, що не мають у суті своїй нічого суперечливого з одвічними цінностями.

Більшість байок Є. Гребінки – «Зозуля да Снігир», «Сонце да Хмари», «Рожа да Хміль», «Школяр Денис», «Грішник», «Ворона і Ягня», «Вовк і Огонь» – своїм корінням сягають у народну творчість і побудовані на зіставленні двох моралей – панської і народної, хижацької і гуманної. Для своїх байок Є. Гребінка використовував традиційні в народній творчості персонажі Ведмедя, Вовка, Лисиці, Орла, а, з другого боку, Віл, Зозуля, Снігир, Ягня, Конопляночка. Завдяки цьому образи й ідеї його творів були зрозумілими для народу й виконували свою моралізаторську та повчальну роль. В одній з кращих байок – «Вовк і Огонь» Є. Гребінка у сміливій критичній формі так висловлює характер взаємовідносин між багатими і бідними: «З панами добре

жить, / Водиться з ними хай тобі Господь допоможе, / Із ними можна їсти й пить, / А цілувать їх – крий нас боже!»

У байці «Пшениця» автор прагне дошукатися істинних цінностей життя і вбачає їх у величчі простоти. Істинна доброчесність, і в цьому він іде за традиціями сприйняття явища в Біблії, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка повинна бути не позірною. У байці «Рожа да Хміль» застереження Є. Гребінки до дядька Охріма перейняте тривогою за те, щоб не переродились, не виродились у нелюдські (панські) якості вдачі, духовні якості Охріма. Філософська засада байки – у пошуку особистістю істинних, а не позірних доброчесностей життя. У байці «Школяр Денис» зацентровано увагу на загостренні протиріч між високим призначенням людини й ницістю. Отже, кожною із байок письменник вирішує певну філософську проблему – добра і зла.

У байці «Віл» автор розвиває традиції української літератури, в якій важливе місце посідає проблема гідної винагороди за працю. Мораль не зводиться лише до морально-етичних приписів: винагороджуй за благо, з якого користуєшся, шануй того, хто тобі служить, а викликає міркування про те, які якості здатна створити праця, а які – саме лише користання тією працею.

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

Л. Глібов – блискучий байкар. Його перу належить 107 байок. Байки – найбільша частина творчого доробку Л. Глібова, що принесла йому популярність. Публікацію їх на сторінках «Черниговских губернських ведомостей» та «Черниговского листка» аж до 1863 р. постійно супроводжувала рубрика чи підзаголовок: «Из Крылова». Творчість російського байкаря певною мірою була для Глібова першозразком. Досить швидко, після кількох байок-перекладів («Вовк і Кіт», «Лебідь, Щука і Рак»), український байкар виходить на вищий рівень творчого ставлення до сюжетних запозичень: з'являються більш віддалені від первісного джерела переспіви та переробки; чимала частина байок Л. Глібова становить собою цілком оригінальні твори, що із І. Криловим споріднюють лише найзагальніші елементи сюжетної схеми. Поряд із цим існує численний ряд байок («Горлиця й Горобець», «Снігур та Синичка», «Сила», «Мальований Стоп», «Жук і Бджола», «Скоробагатько», «Паляниця й Книш», «Кундель» та ін.), сюжетний задум яких цілковито належить Л. Глібову.

Байки Л. Глібова за часом їх написання можна розділити (при всій їх тематичній різноманітності) на дві групи: байки, написані в 50-70 рр. (зібрані в збірці 1872 р.) і байки 80-90-х рр. У байках першого періоду (1853-1872 рр.) важливе місце посідає зображення різних сторін самодержавно-поміщицької

системи дореформених і післяреформених років з її жорстоким визиском селян-кріпаків, насильствами і розбоєм, цинічно-зневажливим ставленням до трудового люду («Вовк і Кіт», «Гадюка та Ягня», «Вовк та Зозуля», «Вовк та Мишеня», «Лев та Миша», «Громада»). У конкретних умовах самодержавно-поліцейської реакції 50-60-х рр. критика Л. Глібовим огидних явищ кріпосницько-бюрократичної сваволі часто набирала виразного сатиричного характеру, сприяючи визріванню активного протесту мас проти соціальної несправедливості. Подібні сатирично-викривальні мотиви звучать і в творчості письменника 70-90-х рр., конкретизуючись у інших персонажах, розкриваючи нові соціально-економічні відносини. Він, як і раніше, засуджує сваволлю самовладних і бундючних адміністраторів (Шулік і Левів), для яких прояв насильства над підвладними став нормою поведінки («Ластівка й Шуліка», «Лев на облаві»). Зображення хижацтва Шулік і тупої жорстокості Кунделів читач сприймав як осуд безкарної пансько-урядової сваволі («Кундель»). Л. Глібов картав паразитизм, пристосуванство й лакейську розбещеність Коників-стрибунців, Цуциків («Коник-стрибунець», «Цуцик»), на противагу їм підносив трудову мораль, творчу силу, чесне служіння суспільству («Шелестуни»).

Живий і жвавий діалог патлатого запанілого щеняти і сумлінного сторожового Бровка виявив у байці «Цуцик» не лише дві конкретні вдачі, а різні життєві філософії – неробського самовдоволення (першого) і праці без очікування подяки. При типізації образу Бровка Л. Глібов творчо розвинув засоби, використані П. Гулаком-Артемовським-байкарем. Рябко з байки «Пан та Собака» розкритий у плані соціальному (підлеглий завжди винен перед паном, провинився він насправді чи й ні), професійному та побутово-простонародному (найбільший, мовляв, дурень, хто мріє догодити дурним панам). Л. Глібов же сполучив із цими ще й такий принцип творення образу, як національно-історичний. Адже Бровко терпить Цуцика, кориться йому і лише пошепки проклинає. Це той історично вироблений комплекс покори, що його намагалися викоренити з української душі Т. Шевченко і Леся Українка, Є. Маланюк і О. Ольжич. Безправність простолюду й інтелігенції словами: «Бровко мовчить і я мовчу, води не сколочу...».

Байки Л. Глібова складають масштабну, детально і з захопленням вималювану картину народного життя, заснованого на тривких моральних засадах старовини, прикметного мобільністю й гостротою емоційного реагування, розсудливо-тверезим, а водночас поетичним і фантастичним уявленням про світ. У них представлене – у формах іносказальних (персонажі в образах тварин, рослин, предметів тощо) чи в безпосередньому зображенні («Охрімова Свита», «Два Кума», «Диковина», «Осел і Хазяїн», «Пеня», «Старець», «Ведмедик», «Ясла» та ін.) – широке коло житейських обставин, учинків, звичаїв, способів поведінки, вірувань простого люду.

Байкар розгортає такі фабульні схеми, як драматизм відчуження від справжнього єства («Мальований Стоп», «Фіалка і Бур'ян»), глибина часових змін («Лев-Дідуган», «Дідок у лісі»), антагоністичне протистояння персонажів («Вовк та Ягня», «Гадюка і Ягня»), дискусивне зіштовхування протилежних

життєвих настанов («Ластівка й Шуліка», «Муха і Бджола», «Вовк і Кундель»), суперечка про міру значущості («Шелестуни», «Собака й Кінь», «Горшки», «Камінь та Черв'як»), гостра спокуса («Пеня», «Скоробагатько»), запізніле каяття («Зозуля і Горлиця», «Лев та Миша», «Білочка») та ін. У багатьох байках Л. Глібова в багатогранному емоційному супроводі розгорнуто ситуації недомислу («Лящі», «Ясла», «Співаки», «Музики», «Півень і Перлинка»), самовпевненості обмеженого розуму («Хазяїн та Шкапа», «Осел і Соловей», «Собака й Кінь»), доведення дії до абсурду («Хазяїн і Осел», «Вівці та Собаки», «Купець та Миші», «Деревце»), одержимості марнославством («Шпак», «Цяцькований Осел», «Торбина», «Синиця», «Сила», «Дуб і Лозина»).

Реалістичною ознакою байки Л. Глібова є предметність зображення – пластична випуклість образів і динаміка події. Об'ємність викладу нарощують і ґрунтовні зображення давнього українського побуту, й зрима окреслення обставин дії, і пейзажні та інтер'єрні замальовки, й загалом небагатослівне, але психологічно чутливе ведення повісткування («Скоробагатько»). Специфіка байкового жанру надає авторові можливість для змалювання окремих персонажів у рисах їх близькості до натуральних представників тваринного й рослинного світу, речей. Творчо використовує поет байкову умовність, межу між «прямим» смыслом та інакомовністю, між натуральним образом персонажа та його персоніфікацією: «Неначе пані на перині, / Лежить торбина в гарній скрині! / І по селу, й по хуторах, / І по купцях, і по панах, – / Пішла про неї слава всюди...» («Торбина»).

Глібовські алегорії – особливо об'ємні, близькі до іносказань. Образи його байок виконують повновагу функцію і виявляють внутрішню потенцію бути співвіднесеним із узагальнюючою тезою або ж із конкретними реаліями якогось іншого плану. У такому розумінні можна назвати алегоричними ряд байок Глібова – «Щука», «Вовк та Ягня», «Торбина», «Квіти», «Чабан і Комар», «Ведмедик» та ін. Байкар-новатор при цьому не нехтує цілковито можливостями алегоризму (іносказальності), виявляючи творче, «ігрове» відношення.

Байка «Лисиця-жалібниця» належить до числа ліризованих байок. Ліричним є опис квітучого гаю: «У тихому гаю...» не поступається авторській і пряма мова Лисички, яка сентиментально-розчулено вихваляє праведне життя, дорікає Котам за ненажерливість, щоби за мить «прехорошенько» (тут пестливі форми напоєні легкою іронією) поїсти Пташат, що випали з гнізда. Мораль застерігає читача перед лукавими людьми: «Лукавий чоловік словами нас голубить...».

Складнішою своїм змістом є байка «Мальований Стовп». Ключ до її розуміння дає пояснення сина поета, який зауважив: в основі тут – дійсна історія селянина, що вибився в чиновники, а потім каявся через це. В експозиції байки – поетична картина української ночі: «...нічка тихая, мов чарівниця тая, / Прибралася у зорі золоті»). У тому ж ліричному плані передано внутрішню драму Стовпа, який усвідомив: щасливою для нього була та пора, коли він був іще самим собою (зеленим деревом), шумів серед степу широкого, в якому лунала козацька пісня: «Ой, гук, мамо, гук!» Л. Глібов малює його ще не сухим стовбуром, бо на згадку про колишнє Стовп ронить сльози. У цілому ж байкар показав не процес переродження людини, приреченої на презирство трудящих,

а філософськи, по-сковородинівськи розкрив оте каяття через придушення власної сутності, відмову від свого «природженого діла».

Байка Л. Глібова спроможна передавати немовби відроджене відчуття первісного анімізму. Персонажі його байок наділені здатністю відносно розгалуженого, емоційно нюансованого психічного життя (особливо часто – стани смутку, розпачу тощо). Л. Глібов акцентує на певних ментальних якостях, елементах незвичайного одушевлення предметів, сил природи, рослин і тварин, що особливо відчутно у байках «Огонь і Гай», «Дідок і Вітряки», «Мальований Стовп», «Зозуля й Горлиця», «Торбина», «Деревце», «Квіти», «Хмара», «Коник-стрибунець».

Байка Л. Глібова посіла унікальне місце в українській поезії XIX ст. і стала винятковим явищем серед зразків цього жанру, тому байкар мав право стверджувати:

Здається, байка просто бреше,
А справді ясну правду чеше,
Нікого в світі не мине,
Читайте, згадуйте мене.

Сентиментальні твори Г. Квітки-Основ'яненка. Аналіз повісті «Маруся»

Прозовий доробок Г. Квітки-Основ'яненка умовно розподіляють на дві групи: бурлескно-реалістичні («Салдацький патрет», «Конотопська відьма», «Мертвецький великдень», «От тобі й скарб», «На пущання, як зав'язано», «Підбрехач», «Пархомове снідання», «Малоросійська биль») і сентиментально-реалістичні («Маруся», «Козир-дівка», «Сердешна Оксана», «Божі діти», «Щира любов» тощо). У такому поділі відбилися специфічні риси двох основних стильових течій в українському просвітительському реалізмі.

У сентиментально-реалістичних повістях Г. Квітки-Основ'яненка зміна настроїв важливіша, ніж зміна подій, оскільки розгортання подій відбувається не через розвиток дій героїв, а через розвиток їхніх душевних переживань.

Sintement (фр. почуття, чутливість) – як ідейно-художній напрям XVIII ст. не обмежувався лише чутливістю. Сентименталізм – явище багатогранне; характерні моралізаторство, ідеалізація героїв, посилення уваги до переживань, почуттів і пристрастей простої людини з метою розчулити читача, викликати співчуття до несправедливо скривджених.

Повість «Маруся» стала доказом спроможності української мови і літератури творити «і звичайне, і ніжненьке, і розумне, і полезне». У цих словах здекларовано найбільш вагомі для просвітительського реалізму риси.

В основі сюжету зворушлива любов дівчини-селянки, дочки заможних батьків, і сироти Василя, якому загрожує рекрутчина. Хлопець наймається до купця, щоб заробити на «найомщика» і вибавитися від загрози чвертьвікової солдатчини. Чекаючи коханого, Маруся з тугою в серці ходить до озера, де її застає холодна злива. Дівчина застудилася і «згоріла» за три дні, а Василь ченцем згас у Печерському монастирі.

Сучасники Квітки часто висловлювали сумніви щодо життєвості образів, докоряли за надмірну ідеалізацію героїв, гіпертрофовану сентиментальність, але письменник переконував, що пише, спираючись на реальні факти, що герої його також «описані з натури». Так, герой повісті «Маруся» Василь частково наділений рисами товариша Г. Квітки, Валер'яна Степановича, який, не перенісши зради коханої, став ченцем Києво-Печерської лаври, де зустрів його письменник. Даючи поради молодим літераторам, письменник зазначав: «Пиши про людей, яких бачив сам, а не вигадуй характери небувалі, неприродні, дикі, жахливі». Цим же принципом користувався і сам прозаїк, хоча, звичайно, він був не фотографом, а творцем літературних образів.

Своєрідність композиції повісті «Маруся» полягає в тому, що автор розпочав твір позасюжетним вступом, у якому висловив власні міркування про суть земного життя, залежність його від Божої волі: «Коли отець наш милосердний кого з нас покличе, проводжай з жалем, та без укору і попрьоків... Більш того пам'ятай, що поховаш сьогодні, а тебе заховать завтра; і усі будемо вкупі, у господа милосердного на вічній радості; і вже там не буде ніякої розлуки, і ніяке горе, і ніяке лихо нас не постигне». Ця сентенція ілюструється подальшим розгортанням подій, а закінчується повість повчальним висновком-епілогом. Конфлікт у повісті соціального характеру, адже закохані не можуть одружитися через загрозу солдатчини і бідність нареченого.

Образи твору змодельовано у кращих традиціях українського фольклору. Про Марусю автор зазначає: «Та що то за дівка була! Висока, прямесенька, як стрілочка, чорненька, очиці – як тернові ягідки, брівоньки – як на шнурочку. Личком червона, як панська рожа, що у саду цвіте, носочок – так собі, пряменький з горбочком, а губоньки – як цвіточки розцвітають, і меж ними зубоньки, неначе жернівки, як одна на ниточці нанизані». Вона чесна, працююча, щира і богомільна, шанує батька і матір, вірна у коханні. Портрет головної героїні суголосокий із народнопісенним: «Хвалилася дівчина: / «В мене коса до пояса... / В мене личко, як яблучко... / В мене очки, як терночки... / В мене брівки, як шнурочки...» («Хвалилася тая берізонька»).

І Василь, і батьки Наум та Настя – носії всього світлого та прекрасного, вони виступають втіленням доброчесностей, до наслідування яких прагнув спонукати своїх читачів автор повісті. Письменник свідомо ідеалізував своїх героїв, які жили і діяли за законами Божої і народної моралі. Г. Квітка-

Основ'яненко, як зазначав О. Дорошкевич, здійснив широкі «етнографічні та побутові екскурсії в показі селянського життя», важливі суспільні проблеми висвітлюються автором у етично-моральному плані. Епічно виписано сватання із «законним словом» сватів, розговіння, весільне та похоронне обрядове дійство, традиційні способи українського лікування. Зі сторінок повісті постає привабливий образ замріяно-ніжної України, осяяний теплом автора-патріота і гуманіста.

Значна роль відведена випадку (Василь знайомиться з Наумом Дротом випадково – у батька Марусі поламався віз, а хлопець прийшов на поміч; випадкова і смерть героїні). Наділяючи героїв рисами «кордоцентричності» (а

Марусю ще й передчуттям лиха), письменник зробив крок у передромантичному літературному напрямі.

Над текстом «Марусі» письменник працював довго, переробляючи окремі епізоди, відшліфовуючи пейзажі і портрети, вводячи у мовну тканину повісті народні прислів'я, приказки, весільні пісні тощо.

Повість «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка була із захопленням сприйнята як читачами, так і критиками. С. Єфремов вважав письменника майстром «типово-українських ідеальних образів». Прочитавши повість, зворушений Т. Шевченко писав автору: «Вас не бачив, а вашу душу, ваше серце так бачу, як, може, ніхто на цім світі. Ваша «Маруся» так мені вас розказала, що я вас навиліт знаю». П. Куліш слушно зазначив: «Написав Квітка свою повість «Марусю» – хто не прочитає її, всяке плакало. Чого ж не плакати?... Хіба її доля дуже нещаслива? Ні, тут не печаль огортає душу – не з цієї криниці течуть у читача сльози. Душа тут обновляється, вбачаючи пишну красу дівочу і чисте дівоче серце. Це не Маруся в нас перед очима: це наша юність, це тії дні святі, пріснопам'ятні, в які і в нас було красно, чисто і свято в серці». П. Куліш справедливо підкреслив, що образи Марусі та Василя не тільки приваблюють прикметами національної краси, духовної і фізичної досконалості, але й тривожать душі читачів золотим спомином про власну неповторну юність.

У 20-х р. ХХ ст. П. Тичина в одному з листів писав: «Днів зо три тому читав уночі Квітку-Основ'яненка. Читав «Марусю». Та так дочитавсь, що не помітив, як і шість ранку прийшло... Так сильно писати! І так просто! Мені здається, що сцена смерті Марусі нічим не слабша від смерті Ніколая у Л. Толстого. Квітка-Основ'яненко – величезний талант».

Гротесковий характер поеми-містерії «Великий льох» Т.Шевченка

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

Містерія (грецьк. – таїнство) – різновид романтичної алегорично-символічної поеми, для якої характерні поєднання фантастичного з реальним, символіка, філософічність, тяжіння до драматизації. Однією із прикмет жанру твору є неназивання імен головних дійових осіб: тут не названі Б.Хмельницький, Петро І, Карл XII. Т.Шевченко створив новий прийом «езопової мови», ключем для розшифрування якої могли володіти лише його співвітчизники. Про ефективність такого прийому свідчить експеримент, так би мовити, поставлений самою історією. З матеріалів слідства після першого арешту поета випливає, що всі звинувачення базуються на текстах поеми «Сон» і вірша «Чигрине, Чигрине...». На «Великий льох», твір надзвичайно високого ідейного, національно-визвольного потенціалу, – жандарми уваги не звернули. Це сталося тому, що внутрішньоетнічна інформація лишилася темною для них:

вони не знали ряду слів («ірій», «ярчук»), не зрозуміли політичного наповнення символічних згадок про Тясмин, Суботів, Чигирин, їм важко було розпізнати «крамолу» в історичних алюзіях епізодів батуринської різни, поїздки Б.Хмельницького до Переяслава.

У містерії Т.Шевченка основний містичний мотив – віщування різдва (за надприродних умов) двох близнят-антагоністів, один із яких – національний месія, рятівник України, другий – її кат. Йдеться про загрозу існуванню нації. Авторіві належить лише композиційна рамка, ліричний епілог і окремі ремарки, слово ж надане самим персонажам. Спостерігати цю надзвичайну містерію зібралися звідусюди три пташки, три ворони та три лірники. Партії персонажів – це ліризовані монологи-передісторії. Три душі – образи, що спираються на народні вірування про митарства душ, які караються навіть за мимовільні, невідомі гріхи; вони уособлюють у поемі українську свідомість і духовність трьох зламних періодів української історії – за Б.Хмельницького, І.Мазепи й царювання Катерини II. Сюжет будується навколо справжньої «новини» – пошуків скарбів у Суботові та скандальних наслідків цієї археологічної ініціативи російського «начальства». Т.Шевченко бере на себе роль національного пророка, про що свідчить епіграф.

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

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

політичний нерозум («недоуми, занапали Божий рай»), усі тяжкі гріхи відповідальних провідників народних, що не вміли оцінити ваги історичних подій, не мали ясної мети.

Три ворони – символи зла, уособлення антинародних, демонічно-руйнівних сил в історичній долі українського, російського й польського народів; їх об'єднує прагнення знищити українського месію. Прив'язання до національної віднесеності кожної з ворон може тлумачитися не тільки як роль важливих геополітичних чинників у розвитку української історії, але і як свідчення глобальності вселюдського конфлікту між мізерним і величним, скороминущим і вічним, хаосом і космосом. Цей образ-тріада є абсолютом сліпої руйнації, алогізму. Дійового драматургічного характеру полілог ворон набуває лише в момент містеріальної кульмінації – повідомлення української ворони про народження двох близнят Іванів.

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

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

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

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

Послання – це 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. Ключек, 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 народолубство (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 найвагомніше – нею текст обрамлений, розімкнутий до найширшого сучасного адресата, наадресата (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 прадідів великих», які поклали свої голови за волю України; а «погані правнуки» – колишня гетьманська старшина, а нині – малоросійські дворяни-кріпосники – перетворили таких же козачих правнуків на підневільних «незрящих гречкосіїв». І серед дідів були й лицарі волі, і зажерливі грабіжники, які привласнювали все. І доля батьків була різною: одних порозпинали й поклали в могили, та їх «вольні трупи» окрали інші батьки – зрадники України, «Раби, подножки, грязь Москви, / Варшавське сміття», їм лише сором за національну зраду. Але й селяни, й панство є синами «нещасної України», отже, братами, хоча й ворогами. Їх образи характеризуються опозиціями: люди/нелюди, діти юродиві; премудрі/немудрі, незрячі, невчене око; люди заковані/пани. Сатиричний образ сучасної поетові більшості національної «еліти» розкрито всебічно: з боку соціального – це кріпосники, з боку морального – лицеміри. Поет вірить, що тільки у вільній Україні можливі соціальна справедливість і національна культура. Автор намагається змусити «земляків» чесно оцінити себе й усвідомити своє національне, соціальне й культурне призначення як

справді національної еліти. Терпіння народу не безмежне, застерігає поет, і на захист людей у кривавому апокаліпсисі повстане сама земля України.

Однак реалістична контрастність образних характеристик цих основних соціальних сил заперечує жадану можливість соціального примирення: поет так і не знаходить в «оскверненому багном» підлоти 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, чиє серце розтяла розколина, яка зруйнувала націю. Кожна з іпостасей «автора» творить емоційний ореол скорботи, прокляття, інвективи, апокаліптичної погрози, іронії та сарказму, любові й надії.

У посланні композиційно вирізняється декілька 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 параметри в ній

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, «провинциальним наречием», «подделываясь 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, радость 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, «Історію Королівства Польського» 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 поетики. 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 вміла 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. Гонта і Залізняк 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 священик 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 руїнницьким 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 священик 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 Запорізької 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 як гуморист.

Засоби гумористичного та комічного в його оповіданнях і повісті «Кайдашева сім'я»

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

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

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

Усі дослідники відзначали, що гумор – одна з найсильніших, найцікавіших і найяскравіших особливостей таланту І. Нечуя-Левицького. Народне середовище, в якому він зростає і формується 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 засобові 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 шуткарі» І. Нечуй-Левицький писав, що на відміну від греків і римлян, український народ створив «бога сміху і реготу» і що «веселий сміх та жарт – це перли живоття, котрі чогось та коштують».

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

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

У статті «Сьогочасне літературне прямування» письменник високо оцінив народну мову: «Нехай про одне й те саме діло розкаже вчений чоловік... і... сільська цікава баба... Сільська баба так чесне язиком, як кресалом, аж посипляться іскри поезії. Синтаксис її мови буде шашкований, повний викриків, не розвинутий 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-сміслову багатозначність народного сміху.

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

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

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

Цей лірично-наснажений матеріал тісно переплетений із гумористичними ситуаціями (залицяючись до Мотрі, Карпо поперевертав глиняки, в результаті чого весь двір став червоно-білого кольору), характеристиками (згадувані вище характеристики сільських дівчат), оцінками (Кайдашихина оцінка Мотриноного приданого). Отже, є всі підстави говорити про ліричний сміх як одну з визначальних стильових особливостей «Кайдашевої сім'ї».

Кожна ситуація твору позначена амбівалентністю. Так, скажімо, пригоди п'яного Омелька Кайдаша викликають то доброзичливий, безтурботний сміх (наприклад, коли Кайдаш, повернувшись із шинку, наробивши бешкету в хаті, почав кричати: «Жінко! Де ти у вражого сина діла двері? ...Чи це я вліз у ставок? Покарала мене свята п'ятінка! ... А може, це я згубив очі на греблі? Нічогісінько не бачу... О! Кум вернув мені очі...»), то сумний, печальний (сцена бійки з сином, коли «старий Кайдаш, як стояв, так і впав навznak, аж ноги

задер»). Стосовно ж трагічної смерті Кайдаша у ставку («В Семигорах нема де і втопиться, бо в ставках старій жабі по коліна...»), то астеноневротичний синдром, спричинений зловживанням спиртного, викликає гірку посмішку.

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

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

Поетика соціально-психологічного роману Панаса Мирного «Повія»

В основі сюжету роману «Повія» Панаса Мирного лежить трагічна історія селянської дівчини Христі Притиківни, що через незалежні від неї умови стає наймичкою, а далі – повією. У романі головну увагу зосереджено на відображенні сучасної письменникові пореформеної доби.

Типи українських буржуа в романі колоритні, зі своїми індивідуальними рисами психології, дуже переконливі, оскільки переважно розкриваються в еволюції, а головне – в діяльності, яка має антинародний, а то й просто злочинний характер. Соціальну картину суспільства переведено у морально-

побутовий аспект, «письменник проникає до «свята святих» героїв. У цьому творі Панас Мирний найповніше виявив свій епічний талант. Роман відзначається досконалою сюжетно-композиційною будовою, завершеністю організації всіх його компонентів. Винятково високого рівня досяг Панас Мирний у створенні типових соціально-психологічних характерів і тих типових обставин, у яких ці характери діють.

Панас Мирний прагне кожен персонаж подати як викінчений, самостійний характер, хоч пунктирно, хоч кількома фразами подати біографію кожного персонажа, звертаючи основну увагу на соціально значимі моменти.

У романі «Повія» копіткий аналіз поєднується з синтезом, з узагальненням соціальних обставин. Талант письменника зосереджується на дослідженні «діалектики душі» героїв. Поряд із прямою авторською характеристикою, саморозкриттям персонажів (один із основних принципів психоаналізу), значне місце відводиться перехресній характеристиці. Вступ у дію багатьох персонажів підготовлений взаємохарактеристикою. До цього засобу Панас Мирний вдається і тоді, коли хоче перекинути місток між минулим і теперішнім становищем головної героїні роману Христі.

Панас Мирний проводить героїню через соціальні обставини, що стають школою пізнання життя. Він художньо осмислює внутрішню суть образу, що веде до заглиблення у його психологію. Письменник широко використовує прийом «індуктивного психологізму», психологізму «за аналогією». Зовнішність персонажів повністю підпорядкована виявленню їх внутрішнього стану. При змалюванні портрета Панас Мирний вдається до контрасту, який допомагає виявити внутрішній стан. У роки безжурної молодості Христя постає «повною огородною маргариткою». «Чорнява голівонька з ясними очима, чорними бровами й рожевими устами, мов виточена, сиділа на високій шії, унизаний намистом... личко червоніло, усміхалося; очі грали; здоров'ям і радістю іскрило від їх. Білі вишиті рукава випадали з темної корсетки, мов пучок квіток...»

Разючим контрастом до цієї замальовки постає Христя в останній частині твору. Портрет її насичений соціально-трагічними мотивами: «То була тінь жіночої постаті, бо як тільки вона підступила під ліхтарню, то підсліпий світ освітив лиху спідницю, низько попущену, і всю у дірках юпку, підперезану мотузком. Голови не було видно, бо аж по плечі, наче покрівлею, була «вона накрита лихенькою рогожею...»

У романі «Повія» персонажі досліджуються через призму соціально-історичного середовища. Панас Мирний простежує передісторію, внутрішні процеси, що зумовлюють поведінку, характер, психологічний стан героя. Переконливим прикладом цього є образ Христі. Починаючи з моменту, коли вона потрапляє у найми до Загнибіди, письменник частіше звертає увагу читача на її настрій, порухи душі, стан почуттів. Цьому підпорядковуються описи, розповідь, монологічно-діалогічне мовлення, ліричні відступи. Поступово зростає психологічна напруга зображення, яка віднаходить розрядку в фіналі роману.

Панас Мирний застосовує тут автономічний розвиток персонажа, зумовлений конкретно-історичними обставинами. Значну роль відіграють

внутрішні монологи. Письменник поєднує нові форми психологічного розкриття – об'єктивне (через зовнішні риси) і аналітичне (через внутрішній світ). Внутрішній монолог дозволяє найповніше розкрити процес самопізнання і самоаналізу.

У романі «Повія» пейзаж здобуває нову для української класичної прози якість – динамічність. Він наповнюється психологізмом, супроводжуючи душевний стан персонажів.

Природа в романі постає як настроєве обрамлення трагічної долі людини. «Повія» починається окличним реченням: «Ще такої зими лютої та скаженої люди не зазнають!» Це одразу насторожує читача, налаштовує на певний ритм сприйняття розповіді. Завершується твір пейзажем подібного, як і на початку роману, спрямування в люту зимову негоду, повернувшись у рідне село, під своєю хатою замерзає Христия. Пейзаж у «Повії» має мінорний характер.

У Панаса Мирного малюнки природи переходять у психологічний план, відбувається поєднання природи як об'єкту зображення з суб'єктом її сприйняття.

Роман «Повія» досить складний за своїм характером і взаємозв'язками. Панас Мирний наповнює твір рядом додаткових сюжетних ліній (Супрун, Проценко, земці), ускладнює взаємозв'язки, колізії, постійно переплітаючи особисту долю Христі із суспільними подіями. У «Повії» середовище стає об'єктом зображення. Вдало знайдена художня структура роману дозволила письменникові відтворити суспільство пореформеної України ніби у вертикальному розтині. У кожній із чотирьох частин Панас Мирний послідовно розкриває долю Христі в селі, в місті, в середовищі міської «знаті», в колі земців.

Протягом трьох частин ланцюг подій, пов'язаних із Христєю, безперервний. Вони розвиваються в хронологічній послідовності. Четверта частина починається фразою: «Минуло п'ять літ», тобто часова послідовність переривається, хоч опосередковано, за межами сюжету, вона тривала.

Найбільш напружені події відбуваються в четвертій частині роману. Ситуації набувають трагічного завершення. У зіткненнях, у складних колізіях найповніше розкриваються зміни в характері головної героїні. Панас Мирний звертається до засобу трагічного контрасту, який сприяє посиленню емоційного напруження в драматичному фіналі твору. Творчі досягнення Панаса Мирного проявились насамперед у тому, що образ Христі поставлено у безпосередню залежність від історичних умов. Одним із художніх здобутків письменника було створення образу часу. У романі органічно поєднано історичний та художній час. Рух часу тут необмежений. Іноді автор деталізує час, щоб зробити мікроаналіз життя Христі протягом однієї доби. Причому кожен із цих часових відрізків становить кульмінаційний момент у житті героїні. Концентрація уваги на окремих моментах дає можливість найповніше висвітлити злами у житті героїні, розкрити обставини, в яких формується її психологія. У сюжеті важливу роль відіграють фатальні збіги, сплетіння і перехресні зіткнення персонажів (наприклад, Христі з Мар'єю, Проценком,

Соцьким Кирилом тощо). Панас Мирний немов замикає коло, в якому Христа перебуває, кожного разу розширюючи і ускладнюючи життєві перипетії.

Важливу роль виконує ретроспекція, проекція минулого на сучасне, зміщення часових координат. Час постає формою руху, в межах якого відбуваються всі події, формуються характери, долаються конфліктні ситуації. Найбільш показовим у цьому плані є епілог до роману «Повія»: «Ну, а другі?... Лошакова назначили у Польщу губернатором. Він узяв Проценка з собою за правителя, а Книша – за поліцмейстера. І такі з їх вийшли вірні та щирі слуги, що Лошаков незабаром нагородив обох здоровенними польськими маєтками. Рубець і досі членствує в земстві». А сільський дука Кравченко так розбагатів, що «поїхав до Лошакова купувати Веселогоо Кута».

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 трупи М. Старицького.

Творчу спадщину митця складають 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 тематики), 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», інтелектуалізованою, 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 комедію, і як трагікомедію. 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», «мамініька». 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 із 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 в себе, створює комедійні ситуації. Підсилює їх сприйняття образ Омелька – простодушного і навіть простакуватого. Він сприймає світ таким, як той є, і стоїть на голову вище від свого хазяїна, хоча той вважає 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 же 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, крюкотворством, які видавали за правосуддя.

Змістовна і функціональна особливість характеру головного персонажа, 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 досягнути. 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 природний 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 прокурсивним (забігання у майбутнє). Увесь твір проймає прокурсивний 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 прокурсивного 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 тріумфує, 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 Омеляка. 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 «бамага» 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 у творі є мрія Мартин Борулі про дворянський титул.

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

Євген 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 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 Шевченком, бо обидва генії України були речниками, заступниками, поводири українського народу.

У 1913 році Симон 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. Михайлові Грушевському, який трудився поруч з І. Франком на одному духовному полі, поезія І. Франка «звучала, як похідний марш, як воєнний клич», а ціла творчість Франка 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 tūro», «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 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. Він 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 І. 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 досягнути 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 досягнення 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 являлась 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 твір «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 листа» 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 зауважує літературознавець 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: I 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 майбутнє 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 приятель», «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 у Франка все – віршовий розмір чи будова строфи, певний троп чи стилістична фігура – все зумовлювалось конкретною темою, конкретною метою, тому виливалось у неповторну і органічну, поліфонічну єдність змісту і форми.

Б. Грінченко – майстер малих прозових жанрів. Аналіз оповідання «Дзвоник»

Б. Грінченко писав поезію, драматичні твори, прозові. Значного успіху досяг у жанрі оповідання. Тематика оповідань дуже різноманітна. Він звертався до теми школи, життя дітей, соціальної нерівності, класової боротьби, сімейної трагедії, тяжкого життя шахтарів, взаємин інтелігенції з народом тощо. Більшість оповідань при наявності трагічних ситуацій пройнята оптимізмом. Головний їх пафос – це віра письменника в моральні сили народу.

Велику увагу письменник привернув до долі сиріт. Найхарактерніші у цьому плані оповідання «Сама, зовсім сама», «Сестриця Галя», «Ксеня», «Украла», «Дзвоник».

Оповідання «Дзвоник» було надруковане у 1886 році. Органічним елементом його є трагічна деталь. Автор зосередив увагу на моральних стражданнях семирічної сільської дівчинки Наталі, яка опинилась в сирітському притулку губернського міста. На перший погляд здається, що її життя змінилося на краще: вона тепер нагодована, одягнена, спить у чистому і теплому ліжку, начальниця не б'є і не лає. Наталі все ж таки в притулку невимовно тяжко, бо вона відчуває себе самотньою, чужою, глузування товаришок травмує її психіку. І не можна з цього пекла вирватись, бо вона позбавлена найголовнішого – волі.

Після смерті мами тато запив, Наталя була кинута напризволяще. Сусіди вирішили, що в притулку їй буде краще.

Простежуючи щоденно умови життя і поведінку дівчинки, Б. Грінченко вмотивовано доводить, що систематичне цькування може підвести дитину до крайньої межі. Шукаючи винуватця свого трагічного становища, дівчинка зупиняє увагу на «дзвоникі». Це слово у творі повторюється 13 разів. Дзвоник став прокляттям для самотньої нещасної дитини. Наталя щоразу здригалася від його несамовитого дзеленчання, дівчинка не жила, а постійно страждала, чекаючи наказу теперішнього свого повелителя: «Дзвоник будив її – вона вставала, кликав снідати – вона йшла, велів учитися – вона вчилася, випускав із класу після лекції і знову наказував сідати – вона слухалася. І так усе: сон, їжа, гулянки, наука – все дзвоник велів, промовляючи своїм гострим ухові дошкульним голосом. Тепер у неї не було своєї волі – він усю забрав». Наталі здавалось, що дзвоник є живою істотою, яка наглядає не тільки за нею, а за всім сирітським домом, навіть за начальницею, та особливо затявся проти неї, намагаючись найдошкульніше зачіпати саме її. Дівчинка зненавиділа його усім серцем. Безсонними ночами вона думала, як позбутися його впливу, його переслідувань, але ні знищити, ні втекти від нього була неспроможною.

Прийом персоніфікованого одухотворення дозволив глибоко і всебічно розкрити образ головного персонажа. Показано, як загнана всередину зненависть Наталі проти свого «мучителя» (власне, проти того казарменого режиму притулку, якому потрібно було весь час покорятися) починає переходити у чорний відчай. Наталя переконується, що їй не вирватись з бездушної неволі притулку, який в її уяві все частіше асоціюється з тюрмою. Відчай убив у неї будь-який інтерес до життя, і в самотній душі визріває рішення через самогубство піти з нього, а, отже, вирватись із неволі. Думка про колодязь не полишає дівчинку, а тут ще й дзвоник 16 разів на день ніби говорить їй: топись, топись, топись... І врешті Наталя, яка не може за своїм вихованням порушувати заборони, звертається до начальниці притулку: «Олександро Петрівно, дозвольте мені втопитися в дворі у колодязі!» Це неспівмісне прохання, повторене ще двічі, з надзвичайною силою художньої правдивості розкриває душевну трагедію дівчини-сирітки, воно ніби акумулює

увесь розпач, стає страшним завершальним акордом у цій історії моральних страждань дитини.

У притулку Наталя була об'єктом насмішок, бо багато чого не вміла робити. Тут би допомогти вихователям, які усвідомлювали це і мали б навчити. Як педагог Б. Грінченко наголошує на їх ролі. Адже Наталя не тугодумка, вона кмітлива дівчинка (характерна художня деталь: на селі вона була лідером серед однолітків).

Дитячим оповіданням Б. Грінченка притаманні демократичні елементи, правдиве зображення оточення, в якому формується характер людини, її погляди. Увага письменника зосереджена на трагічному в житті дітей. Змальовуючи дитячий світ уявлень, переживань, відчуттів, письменник тим самим розкривав душу народу, його національний характер, ментальність.

М. Старицький- драматург. Аналіз драми «Не судилось»

Протягом сорока років тривала драматургічна діяльність Михайла Петровича Старицького. Як свідчить сам письменник, за цей період він написав «35 п'єс – із них 10 самостійних, власних (лист до Д. Мордовця від 30 грудня 1897 року). Щоправда пізніше, у листі до М. Сумцова ці цифри змінено: названо 16 оригінальних і загальну кількість – 30. Таку розбіжність можна пояснити тим, що провести чітку межу між оригінальними творами і переробками досить важко.

На сьогодні відомо 32 драматичні твори М. Старицького, а також три переклади з інших мов: «Гамлет» В. Шекспіра, лібрето опери С. Монюшка «Галька» і драми Г. Гауптмана «Роза Берндт» (у перекладі названа «Напасть»).

Дослідники зауважують, що М. Старицький започаткував в українській драматургії свій напрямок – напрямок «етнографічного реалізму».

Із літературними переробками виникало немало проблем. Такий жанр мав право на існування, але не всі це розуміли, тож М. Старицького звинувачували у плагіаті, навіть суди були.

Першим оригінальним твором сам М. Старицький вважає драму «Панське болото» (пізніша назва «Не судилось»). У ній порушено важливу проблему: народ та інтелігенція. У прозі до неї зверталися І. Нечуй-Левицький («Хмари», «Над Чорним морем»), Панас Мирний («Лихі люди», «Повія»), Борис Грінченко («Сонячний промінь», «На роздоріжжі», «На брата брата»). У драматургії першим це зробив М. Старицький.

Сам драматург писав, що драма «Панське болото» була задумана ним ще в 1876 році. Тоді він зробив детальний план майбутнього твору і завершив дві перші дії. «Але внаслідок заборони малоросійської сцени роботу цю... облишив тоді, не бачачи в найближчому майбутньому цілі її застосування». Знову до роботи над цим твором М. Старицький повернувся вірогідно у 1879 році. Тоді ж і завершив роботу над ним. До такого висновку скеровує твердження М. Лисенка у листі до М. Драгоманова від 29 березня 1879 року: «Сестра з

чоловіком і дітьми живуть у Києві, благоденствують, спасибі богу. Він кінча оригінальну 5-актну драму з життя народного і почасти інтелігентного».

Твір «Панське болото» був першою спробою моделювати в українській драматургії образ позитивного героя. Драматург прагнув показати життя «дворянських гнізд». На це вказує початкова назва твору. У 1881 році з'явилась назва «Не судилось». Вона більш нейтральна. Вона, певно, придумана автором для цензури, щоб приховати ідейну суть твору. Певно, саме зміна назви і допомогла М. Старицькому добути дозвіл на друк п'єси у власному альманасі «Рада у 1881 році». Але цензори, які давали дозвіл на постановку твору на сцені, виявилися вимогливішими. 09 березня 1883 року драма була «к представленим признана неудобной». Причина: «Через усю п'єсу проходить та думка, що пани безкарно можуть глумитися над чесними селянськими дівчатами, а потім безжалісно залишати їх. Зважаючи на ще не зміцнілі моральні стосунки між селянами і колишніми їхніми власниками, на думку комітету, здається несвоечасним й незручним виводити на сцену ті сумні моменти з минулого селянського побуту, які можуть порадити або підтримати пристрасну упередженість між вищим і нижчим станами».

У січні 1884 року, зробивши деякі зміни, М. Старицький двічі намагається отримати цензурний дозвіл. Спочатку посилає драму до Петербурга під назвою «Не до пари», а потім – «Щербата доля». Знову відмови. Нова переробка, цього разу докорінна – довелося послабити соціальне звучання. Лише в такому вигляді під заголовком «Не так склалось, як жадалось» 12 жовтня 1885 року твір отримав дозвіл на постановку на сцені.

У творі акцентовано увагу на проблемі зрадливого кохання між паничем і селянською дівчиною. Та це був лише матеріал для розкриття болючої соціальної проблеми.

Головний персонаж драми Михайло Ляшенко, вродливий панич, «чистюк і джигун». Це представник тієї частини інтелігенції, що вважала себе за рятівника нації, взяла на себе місію боротися за прогрес, за народні інтереси. Своє життєве кредо Михайло Ляшенко формулює у діалозі з дядьком (Белохвостовим): «Ні од кого не залежать, а працювати там, де мені мило, – на користь народові», «Кожному народові бажається виробити собі такі форми, у яких йому найпридобрніше. Кожному народові у своїй власній одежі найвільніше, найзручніше поводитись: то що й казати про мову? Ви порвали з народом, а ми стоїмо за освіту меншого брата, за народне щастя, за правду!»

Головний засіб характеротворення образу Михайла Ляшенка – розходження слова і діла. Слова проголошує правильні, важливі, але нічого із власних декларацій не втілив у життя. Показові такі художні деталі: герой розмовляє українською мовою, хизуючись перед ріднею, і ходить у національному одязі. І не більше. І ще важлива деталь – одяг дорогий: розкішна гаптована сорочка, з коштовного сукна жупан, дорогий пояс. Михайло не здатен на боротьбу, він боягуз. Не може навіть наважитися поговорити з батьками про шлюб із Катрею, яку й справді кохає. У кінці другої дії він визнав свою нездатність до рішучих вчинків: «Хочу робити що – руки опадають, хочу думати – думки розбігаються... Чи давно пак я почував себе велетнем, готовим

і гори на плечі підняти? Давно здавалось мені, що нема такої сили на світі, котра б злякала мене, зупинила на моєму шляху? Що я, хоч на які муки піду, а того світла народного не випущу з рук і ціле життя своє зложу на боротьбу за його? І що ж? Чи у нас, справді, за гріхи батьків наших якісь ледачі, непотрібні нерви – чулі, м'які, а до загарту нездатні?»

Розвінчує сутність панського лібералізму Михайла Ляшенка Павло Чубань. Павло Чубань у творі показаний як борець за народне щастя. Це молодий лікар. Він близько до серця бере горе народу. Селян лікує безкоштовно, навчає грамоти селянських дітей, дає поради селянам, як захистити себе від пана, який обкрадає їх. Павло з Михайлом спілкуються із сільською молоддю, разом бувають на вечірках, але мета у них різна: Михайло з усіма розважається, а Павло – «етнографії ради». Чубань допомагає селянам повірити в свої сили, переконує, що домогтись правди можна лише гуртом, бо «громада – великий чоловік». Він переконує їх, що пани володіють землею несправедливо. Конкретно шляхи зміни ситуації він не показує, та ідеал, за який варто боротися, показує: «Може, не ми, а діти наші чи внуки, а таки землю всю по правді поділять». На той час Павло Чубань був взірцем борця, який прагнув поліпшити життя народу. Він сам називає себе «лихим битим вояком», готовим до самопожертви, знає що за свою діяльність «може десь у тумані гойдатись на гілці».

Сюжет твору будується на контрасті. Панській моралі протиставляється народна. Носієм останньої показано Дмитра Ковбана, сільського парубка. Він сирота, виріс у родині Дзвонарів. Дмитро щиро кохав Катрю і мріяв з нею одружитися. Цей образ розкрито в двох планах. З одного боку, це суперник Михайла. Він стає месником за честь і життя Катрі. З другого, Дмитро – небезпечна сила для панів, яких він ненавидить, бачить у них ворогів народу. Він клопочеться за інтереси громади. Дмитро – представник тієї частини селянства, на яку спирався Павло Чубань.

У фіналі твору показано, що Дмитро запалює панський двір, кидається на Михайла, намагаючись убити його. Це помста не лише за Катрю, а за все зло, яке чинили пани селянам.

Образ Катрі Дзвонарівни показаний у розвитку. У Катрі лише старенька хвора мати. Дівчині доводиться піклуватися про господарство, виконувати і чоловічу роботу. Це загартувало її. Вона розумна. Катря щиро покохала панича Михайла, але не вірить у своє щастя з ним. Катря переконана, що шлюб із Дмитром приніс би їй щастя, але кохаючи іншого, не може на те йти. Не погоджується, щоб її безчестя впало на цю хорошу людину.

У четвертій дії, коли мати Михайла накинулася на неї з образами, Катря кидає гірку правду «в очі мешканцям «панського болота». Остання її репліка, то не тільки вираження страждання, а й стихійного протесту: «Ріжте косу! Тобі її різати, Михайле! Ріж! Чого ж зупинилися? Катуйте! Розшарпане серце добивайте! Христа ради, добивайте, не пускайте живою! Топчіть ногами, добивайте і дитину від вашого сина!» М. Старицькому вдалось в образі Катрі поєднати елементи морально-етичні, етнографічні й соціально-побутові.

М. Костомаров відзначав, що цей «самобутній твір ... зачепив найтонші струни сучасного суспільного життя, розкрив недугу, яка відчувається всюди в наш час, і зобразив її в таких рисах, у яких вона з'являється в сучасному суспільстві.

Функції пейзажу в оповіданнях Олени Пчілки «Сосонка», «Соловйовий спів»

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

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

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

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

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

Цікаво простежити, які функції виконує пейзаж у конкретному епічному творі. Важлива роль пейзажу, скажімо, в оповіданні Олени Пчілки «Соловйовий спів». Твір розпочинається з опису місця і часу дії, але тут уже з'являється образ людини – автора: у ставленні до природи, до того куточка землі, де відбувається дія: «Садок стояв нерухомо, укритий більше цвітом, ніж листом, укритий тим білим та яснорожевим цвітом надії, ніжної, непорушної краси. Сам соловейко тим чарівним співом розвивав той цвіт... Тож пісня його єдналася і з тим цвітом, і з прозорою блакиттю весняного неба: воля, щастя озивалися в тім співі!» Особливістю цього пейзажного малюнка є те, що весна в ньому виступає дійовою особою, він ніби «просвітлений» людською особистістю, набуває незвичайної одухотвореної виразності. Персоніфікація природи здійснюється шляхом зіставлення її з певними діями людини: «весна подихала..., відчинить рукою двері, природа ще не розгорнула..., прокинулась, ...почала творчу працю». Уже в цьому пейзажі намічено ті основні напрями, на які в подальшому буде звернено увагу в творі, які відіграють у ньому важливу

структурологічну функцію: «воля, щастя» – це те, що «озивалося» у співі солов'їв, і що відгукнеться в життєвій долі персонажів твору. Цим пейзажем Олена Пчілка намагалася підкреслити, що у природі усе створено для щастя людей, та не всі його мають, бо на їх життєвому шляху виникають соціальні перешкоди, які не кожному під силу подолати. Прийом цей дуже поширений в українській літературі другої половини ХІХ століття, згадаймо хоча б твори Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», Івана Нечуя-Левицького «Бурлачка», інші. Саме волі та щастя й позбавлені персонажі «Соловйового співу» брати Байдиші: старшого пан «запакував» до тюрми за те, що «піймав його зимою з хурою дров, нарубаних у панському лісі», а молодшого – «за помсту». Позбавлені щастя й інші члени родини – батьки, дружина старшого сина з малою дитиною, «в хазяйстві розстройства та й сам чоловік уже пропащий, коли він побуде в тюрмі, уже йому все збавлено», а молодшого, то вже й не сподіваються побачити після арешту, бо «його мали заслати в Сибір на довгі роки».

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

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

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

Природа тут акумулює в собі настрій людини. Олена Пчілка використовує мистецьку виразність, закладену в художній умовності паралелізму, зокрема його суто настроєвий емоційний характер, що створює неповторний ліризм, сприяє подальшому розгортанню думки з властивою фольклорною докладністю, з елементами смислової та емоційної градації. Завдяки паралелізму досягається специфічна конденсація опису у фольклорному дусі (позначення часу – «була вже ніч», суттєві моменти – «місячно», «дерев так і визначаються на краю лісу, наче якимсь-то сріблястим світлом облиті», «солов'ї – просто аж луна розляглася, так співали!», «тихо» тощо; символічні контакти людини з природою і т. ін.). Символіка солов'їного співу по-різному розкривається у творах письменників. Наприклад, О. Пилип'юк, аналізуючи художній світ ранніх балад Т. Шевченка, зокрема

«Тополі», пише: «солов'їна пісня символізує почуття вірності у коханні». У «Соловійовому співі» Олени Пчілки мова йде про кохання героїв. Мабуть, тому використано таку деталь, як солов'їний спів, що він найчарівніший у природі і здатен виконувати роль катарсису – очищення душі героя. А коли пригадати поетичний шедевр О. Олеся «Сміються, плачуть солов'ї...», то знаючи подальший розвиток подій, про які розповідає оповідач, мимовільно напрошується: можливо, герой тоді не відчув плачу? А він таки, певне, був...

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

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

Твір надзвичайно психологізований. Паралельно розкриваються основні в однаковій мірі колізії душевного стану оповідача та його дотичності до долі родини Байдашів, участь у слідстві, радість від перемоги, яка замінюється поразкою, бо виявляється, що в юнацькому запалі йдучи по сліду пошуку вбивці герой-оповідач зовсім не думав про людське начало. Він на якомусь етапі уподібнився своєму чотириноному другові – собаці Чуйку в якомусь ніби «мисливському» азарті, хоча цього разу Чуйко навіть піднявся вище від господаря, бо коли той «взяв шапку й пішов з хати», то Чуйко «якось непевно, ніби дивуючись», поглядав на нього, хоча «теж чогось-то пішов з господарем». Із болем і якимось внутрішнім надрином герой-оповідач зізнається: «Я навіть не думав про його (Андрія) життя в той проклятий вечір, як пішов і повів інших на вислідки: я думав тоді тільки про те, що я відкрию загадкове злочинство! От що, от який собачий порив до висліджування погнав мене тоді, привів до тієї діжі!». І на жаль (а саме це відчувається у підтексті в авторській точці зору, і уже постфактум у розповіді героя) пізніше прийшла думка: «чия вина була тяжча: чи того старого пана, чи Андрієва, – чи... моя?» І ось у ці хвилини відчаю, каяття, внутрішнього дерзання героя-оповідача навколо нього у природі все буяло і цвіло: «А кругом мене було так радісно, так хороше! Куточок у гаю був повний життя, розкошів. Сонце зазірало крізь гілля на мою галявину, грало промінням і там далі, на якомусь озерці, близько мене жваво гула бджілка над свіжою лісовою квіткою. А над всім розлягався щебет соловійовий: десь так близько, в гущавині, соловей співав так голосно, так відрадісно! Він нагадав мені соловійовий спів тієї ночі, – хоч тепер лунав по-іншому: в тому нічному співі. У гаю, облитому місячним світлом, чутно було щось таємниче. Жалобу й млоість; а тепер, ясним сонячним, свіжим ранком, соловійовий спів лунав

радощами, чистим щастям, волею...Та він рвав мені душу». Якщо не брати до уваги фінал твору, який у ньому ніби як виконує функцію епілогу, це третій опис соловйового співу, а за хронологічною послідовністю – другий.

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

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

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

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

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

У всіх випадках, крім уже згадуваного, пейзаж контрастує із психологічним станом героя-оповідача. Коли не брати до уваги своєрідний епілог, то оповідання має художнє обрамлення у формі пейзажу. Описи природи в ньому досить розлогі, але інколи зустрічаються коротенькі репліки, переважно узагальнюючого або просто контрастуючого характеру

(«...розповіді про ту пригоду, що збавила йому той чудовий, милий соловйовий спів» – «отак собі пробував на лоні природи» тощо).

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

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

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

Функція пейзажу в цьому творі поліфонічна. Він виступає фоном, на якому відбувається знайомство з героями, поглиблює художній аналіз суперечливості людського буття, є виразником просторово-часових відношень, допомагає глибше осягнути сутність людського характеру, мінливість людської психіки. Наявність пейзажу в експозиції твору призводить до того, що він виконує роль своєрідного інтонаційного ключа. Пейзаж і важливий засіб психологічної характеристики персонажа. При цьому Олена Пчілка основний аспект переносить не на змалювання природи, а на сприйняття її людиною.

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

Природа в оповіданні Олени Пчілки «Соловйовий спів» є тим чинником, який допомагає розкритися духовному максималізму персонажа, дозволяє відтінити глибину психологічних виявів героя «природнього» й героя

«суспільного», тобто мислячого в контексті соціально-історичних зв'язків, обставин, що склалися. Саме природа спонукає до осмислення життя, його моралі, принципів у взаємозв'язку з власним сумлінням, совістю.

М. Рильський у вірші «Почорніли заводи в озерах...» (1959) так підсумовував одну з важливіших функцій пейзажу:

Часом можна висловити пейзажем

Те, для чого слів нема людських.

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

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

Остання функція менш поширена, але зустрічається у творчій практиці деяких письменників, зокрема, в «Сосонці» Олени Пчілки.

Олена Пчілка наділяє сосонку в однойменному оповіданні людськими рисами, характеризує її як живу особу: «... була одна сосонка – така то вже хороша! Була вона не дуже велика, але й не маленька, саме мірненька та така дрібнесенька, круглесенька, зелені глиці аж сяють, а молоді пагонки, як свічечки, стремлять, прості, ясні». Цей опис нагадує портретну характеристику української дівчини у творах письменників другої половини дев'ятнадцятого століття. Пестливі форми слів («маленька», «мірненька», «зграбнесенька», «круглесенька») свідчать про ніжне і турботливе, любовне ставлення письменниці до сосонки. Та в цьому описі не лише зовнішність констатується, але й характер: «отож і запишалась вона, що то хороша річ, як то шляхетного роду! Нема в світі як ми сосни! Ой світе мій, яка ж я гарна та велична!». Олена Пчілка наділяє сосонку такими рисами характеру, як пихатість, величавість, узагальнююча оціночна констатація («красуться сосонка», «запишалась вона», «величається сосонка» й безпосередньо слова-звернення до сусідок-берізок та липок, самої сосонки: «А що? Де ваші кучері гарні та рясні? Стоїте держачами!»). Листя з цих дерев восени, а тим паче взимку облетіло, тож дійсно «сосонка мовби ще кращою здається поміж смутних товаришок». Та сосонку зрубали, бо «була сама найпридатніша». За допомогою засобу контрасту письменниця виділяє сосонку, привертає до неї особливу увагу: «Тут зима біла, все снігом укрите, а тут тобі зелене деревце стоїть у хаті, убрате та освічене – зеленіє!». Сосонка ще «не знає, що стала всього лиш іграшкою для людей, до того ж тимчасовою, поки що її задоволенню, гордошам нема меж, бо ж вона таки справді гарна: «Світе мій ясний! Івась навіть не пізнав своєї сосонки! Вся вона сяє свічечками, ліхтариками, все гілля обчіпляє яблучками, якимись цяцьками, червоними, синіми, золотими, аж у очах мигтить!». Перед тим, як передати сприйняття своєї місії самою сосонкою, Олена Пчілка показує її вигляд ніби зі сторони: «А сосонка стоїть, сяє – як зоря в небі! Ну й тішилася вона!» Так, сосонка радіє: «...моє щастя прийшло! Я таки знала, що не проста

доля мені судилася!... Боже, як же гарно, як любо! Як усі вихваляють! От коли б то липки побачили!». Та щастя сосонки було не тривалим: «стоїть сосонка, розібрана, темна, дивується, ради собі не дасть: що се таке?.. Її розібрали? За неї зовсім не дбають?! ... лежить бідна, розчепіривши те обдерте гілля... Вчора вона була така велична, а тепер? Івасеві шкода сосонку, адже не знав він того, що й з людьми часто так буває!» Сосонку викидають, бо вона вже не потрібна. Так і з людьми буває. Це надзвичайно місткий паралелізм, хоча до усвідомлення такої думки Івасеві ще далеко, тому й подані слова в авторській інтерпретації. Хлопчик вирішив забрати сосонку. Двірник йому дозволив, бо «нащо вона тепер здалась? Тепер вона нікуди не годна!».

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

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

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

Новаторство Лесі Українки-драматурга. Аналіз «Лісової пісні»

Відомо, що на рубежі XIX–XX століть європейська література витворила якісно нову драматургічну форму – так звану нову європейську драму, представлену Г. Ібсеном, символістами, Г. Гауптманом, Б. Шоу та іншими митцями модерної доби – до Б. Брехта, Л. Піранделло й екзистенціалістів включно. Її ознаками на початку століття були посилений психологізм (що став можливим як результат досвіду реалістичного роману), синтетизм жанру, нові обрії розкриття людських образів, а дещо згодом – принципово новий характер конфлікту, що від часів «Поетики» Аристотеля й до класицистських поетик виявляв себе у вигляді інтриги. Нова європейська драма інтригу відкидає або

навмисне пародіює, замінюючи її протиставленням ідей, світоглядів, світопочувань – таким зіткненням дійових осіб, що може розвиватися не лише як зовнішня дія, а й як дія у психологічному підтексті, дія алегорично-умовна, фантастично-ігрова, філософсько-метафорична тощо. Це дає драматургії ряд можливостей, зокрема жанрових і композиційних: з'являються численні нові жанрові різновиди – від декадентської «драми настрою» до абсурдистських філософських трагіфарсів із умовними героями-маріонетками.

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

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

Вершинним твором драматургії Лесі Українки стала драма-феєрія «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 «дорівнятись».

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 переможе. 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»

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

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

Повість «Земля», в основі якої – психологічне трактування проблеми селянина й землі, засвідчує поєднання художніх принципів символізму й натуралізму.

У основу твору покладено життєвий факт – трагедію родини Жижіянів із с. Димки, з якою авторка мала тривалі дружні стосунки. У ніч на 12 листопада 1894 року в сім'ї Костянтина Жижіяна (в повісті це прототип Івоніки Федорчука) сталася жахлива подія – молодший син Сава за клаптик землі убив

свого брата Михайла. У повісті «Земля» О.Кобилянська ставить перед собою більшою мірою завдання психологічне, ніж соціальне, тому на передньому плані – проблема братовбивства розглядається в ракурсі психічної мотивації вчинків, а це відсуває на задній план соціальний аспект у житті тогочасного села.

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

Стрижневий образ усієї повісті – образ землі; це вісь, навколо якої обертаються всі інші образи і яка визначає напрямки руху кожного з них. Влада землі – це один із основних психологічних чинників, який визначає долю двох головних героїв – двох братів.

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

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

Міфологему Каїн-Авель О. Кобилянська реалізує у трансформованому

вигляді (очевидно, дотримуючись реальних фактів цієї події у с.Димки), бо ж, за біблійною легендою, вбивцею є старший син: «І пізнав Адам Єву, ... і породила Каїна...» (Книга Буття, 3 – 4), і він же був рільником, який приносив Богові жертву від плоду землі. У Біблії знаходимо і християнсько-релігійне пояснення причини, через яку Каїн вбиває Авеля: Бог не прийняв жертви першого, випробовуючи його волю, а це викликало лише гнів і заздрість до брата, – гріх, що веде до ще більшого гріха, більшого, «аніж можна знести» (Книга Буття, 4) Ця міфологічна модель братовбивці лягла в основу образу Сави. О. Кобилянська дошукується гріховного першоджерела, і вбачає його, на думку дослідників (П. Филипович та ін.), у «жадобі до землі». Однак така мотивація виявляється недостатньою, бо Сава не любив землі й завжди лінувався працювати на ній, вона ніколи не була метою його життя, ніколи не мала такої влади над ним, як над батьком і братом. Причина захована у самій натурі Сави, закодована у його психіці; у ньому генетично закладено потяг до вбивства: це його alter ego. Отже, фольклорно-міфологічне уявлення про фатум. У Саві – роздвоєння духа; його душа – це сполучення радості і скорботи, раю і пекла, це арена боротьби добра і зла. У ньому нуртують два протилежні начала: «аполонівське», розумне і «діонісійське», стихійне, з тимчасовою перевагою то одного, то іншого, що виливається в емоційно-психічний неспокій героя: то він з усім рвінням береться допомагати батькові орати землю (хоче навіть сам засівати поле), порається біля худоби, то майже в повній душевній рівновазі погоджується убити Анну, піддавшись на вмовляння Рахіри (цей персонаж нагадує казкових «злотворців»), – і в останній момент знов прокидається в ньому щось добре, моральне, що тамує стихійний первісний порив, – він, наче відновивши пам'ять, «мовчки віддаляється». Ця душевна боротьба точиться безнастанно, аж поки не бере гору те зло, що було закладене в ньому з самого початку, із правіків... Воно виявляється сильнішим за людську волю, виринається зовні... і трагічна запрограмованість на братовбивство реалізована.

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

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

Рахіра доводиться Саві близькою кривною, і саме таке недозволене віковим звичаєм кохання впливає згубно на нього, – від цього кохання починається його моральний занепад. Цей образ О. Кобилянська творить засобами фольклору: в ньому відобразилися народні демонологічні уявлення про упира та відьму, а також циганський фольклорний елемент. І такий спосіб його подання поглиблює емоційне сприйняття образу, увиразнює його психоемоційні контури, робить контрастним у відношенні до інших образів; авторка надає Рахірі певних демонічних рис, – це жінка-вамп, жорстока, владна й безжальна, одночасно – пристрасна, чутлива. Сава – віск у її руках: «Її блискучі майже дикі очі впилися безжально в його бідаве, ніжне обличчя»; «Він почув себе дитиною, оголомшеним. Був воском у її енергійних руках, і вона відбирала йому весь розум і всю свідомість його єства. Без неї чув себе опущеним і безпомічним, [...] піддавався цілковито власті її дикого, бездонного характеру». Рахіра – душевний вампір, дияволиця, що здатна паралізувати кожен рух, кожную думку, виссати всю свободу волі й повністю підкорити Саву своїй владі: «Ціле його єство звернулось до неї. Була чимось сильнішим від нього. Не боялася нічого... З тим було йому добре, хоч не здавав собі ніколи справи з того». «Чи був щасливий з Рахірою? Се ж було щось заборонене, щось темне, чого він не любив. Воно втиснулося насилу в його молоду душу, в його убоге душевне життя, і як займило її цілковито для себе – втратив те душевне життя. Вона випила з нього душевну благородність до останньої краплі, а стративши се – стратив і себе самого». У душу Сави ненак поселився демон так, як він вскакує в народних міфологічних легендах і казках у тіло людини, цілком підкоривши її своїй владі.

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

Авторка відштовхується від традиційних літературних обробок пісні, втілює своє художнє бачення давньої любовної історії: вона вивчає «анатомію»

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

В. Стефаник – майстер психологічної новели.

Аналіз новели «Новина»

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 з новел, написаних 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 й у повісті О. Кобилянської «Земля», коли Михайло Івоніка був забраний до війська і потерпав у ньому від несправедливості й наруги, яку чинили капрала, змушуючи молодих жовнірів 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 несе 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 вдале завершення служби: «Над

ними розстелилося осіннє склепіння небесне. Звізди мерехтіли, як золоті чічки на гладкім залізнім тоці».

Наступна новела дилогії – «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, котрий 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 «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 продертися 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 материнський інстинкт. Лан, на якому вона працює, надзвичайно великий: «Пливе у вітрі, в сонцю потопає. Людські ниви заливає, як широкий, довгий невід. Вилловить нивки, як дрібоньку рибу. Отой лан». Сонце знову виступає незримим свідком подій, але воно не байдуже, воно 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 своєю міццю не може допомогти, то ховається за хмару.

Цілих довгих 16 років В. Стефаник мовчав, науковці зробили свої припущення з цього приводу. Для нас же головним є те, що події першої світової війни змусили 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 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.

Шедевром світової новелістики є «Новина» В. Стефаника. В основі новели справжня подія, що трапилася восени 1898 року в с.Трійці: бідняк-удівець Михайло, бідуючи з малими дітьми, вирішує їх утопити. Композиційна оригінальність твору в тому, що починається він з розв'язки: «У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у ріці свою дівчинку. Він хотів утопити і старшу, але випросилася». О. Гнідан зазначає, що такий прийом – надзвичайно сміливий. Далі можна було б не читати, однак оцей засіб подачі матеріалу постфактумом дає можливість показати подію «трьома голосами»: автор («У селі сталася новина...»), село («То прийшов він вечером додому та й застав дівчата на печі»), сусіди («Одного вечора прийшов Гриць до хати...»).

Новела коротка – неповні дві сторінки тексту. Зображено два вечори і кілька днів із життя селянської родини. В. Марко простежив складові композиції твору. Зображення вечора в хаті Гриця, коли голодні діти просять їсти, а батько кляне своє життя, формує експозицію твору. Щоб наважитися на злочин, потрібен був якийсь поштовх. Ним стає зовнішній вигляд дівчат: «Бог знає, як ті дрібоньки кісточки держаться вкупі?» Гриць глянув на дівчат і погадав: «Мерці!». Думка вибухнула в душі батька – і ситуація змінилася. Настає зав'язка. У ній автор яскравими зовнішніми деталями окреслив новий стан Гриця: «напудився» (перелякався), його «піт обсипав», йому стало так, ніби хтось «тяжкий камінь поклав на груди». Ходив по сусідах, журився, почорнів, «очі запали всередину». Батькові нелегко зважитися на страшний крок. У кульмінаційній сцені діти навіть не підозрюють, що задумав батько. Як завжди, він зварив бараболі, нагодував дітей. Це була прощальна вечеря. Коли Гриць побачив річку, «здрігнувся», бо блискача ріка «заморозила його», «камінь на грудях став ще тяжчий», «скреготав зубами, аж гомін лугом розходився». Далі Гриць побіг, «борзенько взяв Доцьку...». Наступна частина речення – то вже трагічна розв'язка драми: «...з усієї сили кинув у воду». Письменник дає змогу ще раз заглянути в душу Гриця Летючого, коли він, відпускаючи в село Гандзуню, подає їй палицю, щоб вона могла захиститися від собак. У «Новині» В. Стефаник також психологічно посилив епізод, коли Гриць вступив у воду і «задеревів». Він не зміг перейти річку, де знайшла смерть його дитина. Тепер Грицеві лишилося лише прийняти найвищу кару – шибеницю. В. Стефаник вдалося передати повноту характеру люблячого батька, для якого були нестерпними муки рідних дітей, а також викликати співчуття до нещасного батька.

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, широкєє море», – з почуттям пієтету звертається ліричний герой у першому рядку послання «До моря» (1901), що входить до циклу «Сонячні хвилини». Поезія живописує море, славить його вільнолюбиву стихію. Море імponує 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 елеґійність. Помічаємо й орієнтацію М. Вороного на психологізм та інтелектуалізм поезії, його апеляцію до підсвідомого, неземного. В образному устрої циклу переважають емоціонально-асоціативні символи на означення внутрішнього стану чоловіка, почуття якого зрадила кохана жінка. Отож, М. Вороний розвиває сугестивну поетику лірики періоду раннього українського модернізму, спираючись при цьому на традиції романтичної поезії перших десятиріч XIX століття. Ідеєю циклу «За брамою раю» є утвердження всеперемагаючої сили кохання, величі й безсмертя любові.

Велику частину поетичної спадщини М. Вороного становлять патріотичні твори, що увійшли до циклу «З хвиль боротьби». Тут знаходимо жанрову форму так званого ліричного закликку – прямого звертання до сучасників: «Краю мій рідний!», «За Україну!», «Коли ти любиш рідний край...». Як писав М. Вороний, «національний елемент був у мені завжди дуже сильний, крім свідомості, він превалював у мені як поетична стихія». Найбільш виразним є марш «За Україну» (1917). Він став маніфестацією волелюбних настроїв українства, що, порвавши ганебні царські пута, вийшло «з-під ярма і з тюрми» 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. Олеса 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, ревності 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. Олесь 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. Олесь. 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. Олесь 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. Олесь, 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. Олесь. Неволья України тяжким каменем лежала на серці поета. Закінчується п'ята книжка О. Олесь 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. Олесь 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. Олесь 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. Олесь 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. Х» (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 намітилися уже в збірці «Чужиною», але там вони були наче заглушені загальним болючим мотивом ностальгії.

Найчастіше темами написаних за кордоном ліричних поезій О. Олесь 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 олесезнавство є праця чеського дослідника М. Неврлого «О. Олесь. Життя і творчість», передмова Р. Радишевського до двотомника поета, а також нечисленні публікації у періодиці (О. Камінчук, М. Кодак, М. Сулима, П. Хропко).

Жанрові особливості роману В. Винниченка «Сонячна машина»

У 1922–1924 рр. В. Винниченко написав «Сонячну машину» – перший український фантастичний роман, що мав шалений успіх у читачів. Твір має підзаголовок «Моїй сонячній Україні», так письменник сподівався, що його роман стане візитівкою української літератури в Європі.

Феноменальність твору в його жанровій неоднозначності, що охоплює ознаки багатьох жанрів. Але насамперед це яскраво виражений синтез утопії та антиутопії.

Сам В. Винниченко визначив жанр свого роману як утопію. О. Білецький теж уважав, що «Сонячна машина» – це перший український утопічний роман. Більшість літературознавців відносять твір до утопії, зокрема А. Волков, О. Гнідан, Л. Дем'янівська, Г. Костюк, Н. Паскевич, Л. Сенік, М. Сорока, П. Христюк. Однак є й такі, які вважають, що в романі є ряд характерних ознак, які вказують, що за жанром «Сонячна машина» – антиутопія. До такої думки схиляються І. Гайванович, А. Градовський, Н. Над'ярних, Г. Сиваченко. Л. Залеська-Онишкевич дає три визначення «Сонячній машині» – евтопія (добре місце), утопія (жадане місце), тутопія (тут).

Щоб з'ясувати, що є в «Сонячній машині» від утопії, а що – від антиутопії, слід з'ясувати ці два поняття. Утопія – це абстрактна модель ідеальної соціальної системи, яка відповідала уявленням письменника про гармонію людини і суспільства.

Саме виникнення Сонячної машини – це утопія. Утопісти покладають великі сподівання на науку і технічний прогрес як засіб удосконалення світу. В. Винниченко підкреслює, що Сонячна машина звільняє людину від праці, але водночас провокує бездіяльність та виродження людини як особистості.

Антиутопія ж – це своєрідна експериментальна реалізація утопії. Утопісти уявляють собі ідеальний світ людських стосунків, праці, побутового й соціального життя, антиутопісти показують антисвіт, який виникає при спробах реалізувати проекти утопістів. Кінцеві логічні наслідки утопій – це і є антиутопії.

Користуючись класифікацією Л. Юр'євої, можна визначити основні ознаки антиутопії:

- антиутопічний простір – держава з тоталітарною системою управління;
- територія держави, де розгортається сюжет, відділена від зовнішнього світу стіною;
- абсурдність ситуації підкреслена справжнім або уявним рабством людини;
- суспільство відмовляється від традицій і надбань минулого;
- показано процес деперсоніфікації, де «один мислить, як усі, а всі – як один»;
- головний герой – самотній бунтар або колектив однодумців, що протистоять панівному ладу;
- пейзажі (якщо вони є) яскраві, контрастують з дійсністю, підкреслюють її приреченість;
- твір пронизує проблема вибору.

В. Винниченко показав процес негативного впливу науки й техніки на людину. Однак, на відміну від багатьох антиутопістів, В. Винниченко не

заперечував науково-технічний прогрес, щоправда, мав сумнів, що людина правильно поводитиметься в нових умовах.

У фіналі роману письменник демонструє, як гарна ідея щасливого утопічного суспільства, що реалізується завдяки винаходу ученого Рудольфа Штора, все ж перетворюється у своє заперечення. Утопія завершується тим, що у період хаосу, до якого призвів винахід Сонячної машини, людина існувати не може.

Загалом антиутопія як жанр, на чому вже акцентувалося багатьма дослідниками, зароджується в надрах утопії. Тому не випадково класичні утопії врешті-решт несуть у собі й антиутопічні ідеї.

Н. Герман вважає, що структура твору дозволяє зарахувати його до особливої жанрової категорії «синтетичного», або «універсального», роману, який є перехідною формою від утопічного до антиутопічного дискурсу.

У монографії Г. Сабат «У лабіринтах утопії й антиутопії» підкреслюється, що наявність ознак різних жанрових форм у «Сонячній машині» дає змогу виділити її в особливу жанрову категорію, яка поєднала всі ці ознаки. Дослідниця пропонує визначення «пантопія» (за моделлю: «утопія» – місце, якого нема; «антиутопія» – місце, протилежне утопійному; пантопія – всеохоплення місць). У новому терміні не оминаються увагою жанрові особливості утопії, антиутопії та інших жанрово-стильових єдностей. А префікс «пан» підкреслює об'єднувальні, загальні риси (гр. «пан» – усе, геть чисто все).

В. Винниченко, визначаючи згубність сучасного йому соціального розвитку, вірив у можливість соціальної справедливості. Поєднання утопічних і антиутопічних жанрових та сюжетно-композиційних пластів у «Сонячній машині» дало змогу авторові попередити людство про можливість реальної загрози й водночас висловити віру в силу людини, перемогу добра над злом. Пантопія, як і антиутопія, – література застереження, але водночас і література, що проголошує тріумф життя, утверджує його ідеали.

І. Куницька доводить, що в романі В. Винниченка є елементи і утопії, і антиутопії, і соціально-психологічного, і фантастичного роману, які об'єднав у єдине ціле неповторний авторський стиль, оснований на максимальній експресії. Тому вважає доцільним визначити жанр роману як експресіоністський. (До речі, до такої думки схиляється і Г. Сиваченко). Щоб не бути голослівною, дослідниця дає чіткі ознаки експресіоністського роману, які притаманні, на її думку, і роману «Сонячна машина»:

- 1) фрагментарність сюжетобудови, калейдоскопізм картин, які нагнітаються, щоб створити максимально експресивне зображення;
- 2) тяжіння до утопійних чи антиутопійних моделей у зображенні суспільства;
- 3) біографізм тематики, психологізм за типом авторського самовираження;
- 4) схематизм образів-персонажів, які стають представниками тих чи інших соціальних прошарків або уособленням певних явищ і процесів;
- 5) алегоризм образного мовлення (алегорія унаочнює абстрактні масштабні узагальнення, до яких тяжіє експресіоніст);
- 6) посилена експресивність мови за рахунок численних засобів риторики.

В. Винниченко був експериментатором у своїх творах, це дозволило йому написати тексти, аналогів яким у жанровому визначенні немає. До таких зараховуємо і його новаторську на час написання «Сонячну машину».

Рання творчість П. Тичини. Поетика збірки «Сонячні кларнети»

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

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

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

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

У збірці представлені такі групи творів:

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

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

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

Поетика збірки П. Тичини «Сонячні кларнети» включає такі складники:

– Музичність віршів, яка ґрунтується на складних асонансах, алітераціях, вишуканих і гармонійних різностильових ритмах. Вірші звучать як

самодостатні музичні твори: «День біжить, дзвенить-сміється...»; «Дощ війнув, дихнув, сипнув пшона»; «Не дивися так привітно, 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...»; «Коливалося флейтами там, де сонце зайшло»; «Танцюють звуки на дзвіниці / І плаче дзвін»; «І звучить земля як орган».

– Кольористичність («барвокольори» – за В. Стусом), духмяність, рух. Твори палають барвами й пахнуть чаром буття: «буде бій вогневий, сміх буде, плач буде / Перламутровий»; «жайворон як золотий з 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, нареченої, золотого гомону, вітру, чумацького шляху, космічного оркестру й інші.

– Релігійність. Рання творчість значною мірою базується на принципах християнської моралі й етики з переважанням естетичного начала.

– Висока щільність, сконденсованість поетичного тексту П. Тичини.

– Наявність двох планів оповіді – видимий і завуальований (насамперед, у творах «Дума про трьох Вітрів», «Скорбна мати», «Золотий гомін»). У цьому проявляється змістова багатоплановість тичинівського образу.

– Поетика метафори: «Гарбуз під парасольками про сонце думає»; «день біжить, дзвенить-сміється, перегулюється»; «хмари хмарять хвили; «вірю яснозорно, сню волосожарно»; «не милуй мене шовково, ясно-соколово, не дивися так привітно, яблуневоцвітно». Перенесення ознак у П. Тичини непомітне, бо впливає із самої природи поетових світопочувань. Зустрічаються по класичному чисті персоніфікації: «Навшпиньках підійшов вечір. / Засвітив зорі, ліг». Із чудовою пластичністю антропоморфізує поет природу. Грань між олюдненням і оживленням зникає.

– Своєрідність композиції. Г. 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 глибінь блакить...

О милий друже, – знов недуже –
 О любий брате, – розіп'яте –
 Недуже серце моє, серце, мов лебідь той ячить.
 Закучерявилися хмари...

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

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

Женуть вітри, мов буйні тури! 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 є їх змістова закінченість. Часто зміст окремої строфи досить слабо пов'язується зі змістом наступної. Їх можна навіть переставляти, іноді вони можуть існувати як самостійні лірично-пейзажні мініатюри. Основна причина цього – нетривкість емоцій поета і швидкоплинність вражень. Звідси «мозаїка емоцій» (Г. 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.

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 повторях. У поезії «Арфами, арфами...» двічі повторюється фраза «Сміх буде, плач буде / Перламутровий».

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

Мала проза М. Хвильового. Аналіз новели «Мати»

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 («Мати», «Бараки, що за містом», «Солонський яр», «Кіт у чоботях»), 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 у новелах «Життя», «На глухім шляху», «Солонський яр», «Заулок», «Арабески»;

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

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 «Мати» неодноразово ставала об'єктом пильної уваги літературознавців, зокрема, В. Агеєвої, Ю. Безхутрого, М. Жулинського, С. Журби, М. Кодака, В. Панченка та інших.

Тема новели «Мати» – зображення громадянської війни як одного з найтрагічніших явищ в історії України, адже в основі війни лежить руйнація, нівелювання родинних зв'язків. Осуд громадянської війни – ідея твору.

У коментарі до першодруку (1927 року) М. Хвильовий стверджував, що між новелами «Мати» та «Я (Романтика)» нічого спільного немає: «Основна думка оповідання «Мати» така: поділення людей капіталістичного суспільства на класові табори є така ж неминучість, як неминуча загибель світогляду «старосвітських» людей».

У творі порушено низку проблем, зокрема:

– громадянської війни: «По селах, містах і містечках лютувала громадянська війна. То ці переможуть, то ті... і здавалося, що ніколи не закінчиться це жахіття»;

– революції;

– бідності; виховання, відчуженості синів та руйнування родини;

– матері, любові до матері, матеревбивства;

– братовбивства.

Епіграфом до новели взяті рядки з поезії П. Тичини «Три сини»:

Приїхали до матері три сини:
Три сини вояки, да не 'днакі,
Що 'дин за бідних,
Другий за багатих...

Епіграф – це своєрідний заспів до твору і ядро майбутніх подій.

Експозиція твору: новела починається з розповіді про батька-кравця, який марив старовиною, козацьким лицарством, любив гортати сторінки раннього М. Гоголя й роздумувати, чи вийшов би з нього кошовий отаман (невипадково головні персонажі носять імена синів Тараса Бульби). Батько понад усе хотів, щоб його сини вступили до військової школи й причепили собі «блискучу шаблюку». Проте сини пішли іншим шляхом. Автор психологічно вмотивовує вибір життєвої долі двох братів. Остап – навчався в гімназії, здобув освіту. Після смерті батька життя дружини та синів було настільки злиденним, що молодшого сина Андрія довелося віддати до ремісничої школи, оскільки коштів на гімназію в родині не вистачало.

У розвитку дії автор оповідає про 1914 рік, початок громадянської війни. Остапові йшов двадцятий рік, а Андрієві – дев'ятнадцятий. Першим добровольцем на фронт пішов Остап. Пізніше на військову службу було покликано й Андрія, проте він не пішов, і його визнали дезертиром. Андрій утік із містечка, і мати залишилась одна.

У роки революції брати опинилися у ворожих таборах й переповнилились ненавистю одне до одного. Остап став білогвардійським офіцером, а Андрій потрапляє до лав більшовицької армії (зав'язка твору). Одного вечора доля зводить братів в оселі матері. Остап залишився на ніч у матері, очікуючи на Андрія, який згодом планує вбити п'яного брата, доки той спить. Здогадавшись про жорстокі наміри Андрія, мати вирішує пожертвувати своїм життям, щоб врятувати старшого сина. Вона говорить Андрієві, що Остап спить на її ліжку. Кульмінаційний момент – вбивство Андрієм матері. Андрій успішно тікає з дому, не здогадуючись, що на ліжку лишилась його мертва мати, а запеклий ворог досі спить на ганку (розв'язка твору).

У новелі використано традиційний сюжетний прийом – вбивство через невпізнавання. Матеревбивство у творі зумовлене мотивом братовбивства. Саме на основі взаємної ненависті братів вибудовується конфлікт новели. Мати сприймає революцію як «божественний бальзам», оскільки сподівається на повернення синів на мирне життя. Проте Остап та Андрій повернулися наповнені ненавистю один до одного і прагненням братерської крові заради торжества чужої ідейної правоти. Зображена колізія нагадує біблійну легенду про Каїна та Авеля.

Невипадково іменем Матері названо новелу. Трагічна постать матері вимальовується на фоні непримиренного конфлікту двох братів. Мати – втілення самопожертви і безмежної любові до дітей: «вона однаково любить своїх дорогих синів, і вона зовсім не винна, що має мізерний заробіток і не здібна виховати обох їх так, як хотілось би». Мати «починала свій день на вранішньому базарі, де купувала найдешевші продукти, й кінчала його коло

машинки»; «вночі вона підходила до якогось із них і ласкала його своїми тихими сірими очима». Мати намагається порятувати Андрія (заховала на горищі) від переслідувань Остапа. Усвідомивши те, що брати переповнилися ненавистю одне до одного, у розпачі мати підставляє під сокиру молодшого сина власну голову, рятуючи старшого сина. Образ матері набуває широкого художнього узагальнення й символізації.

Образи боатів-антиподів розкриваються через детальну характеристику. Остап ходив у «чистенькому костюмчику» та «їв пахучі сосиски», Андрій мав «засмальцьовану сорочку» та «їв чорний хліб з олією». У Остапа «весела усмішка», а в Андрія – «суворий погляд». Остап «зробився ... паном ротмістром, і дістав собі славу бойового вояки», а Андрій працював у містечковій кузні.

Образи головних персонажів доповнюються характеристикою матері, для якої Остап – сувора і без кінця далека людина: «це вже був не той Остап... це було втілення незнаної їй хижої мудрості. Далеким став і Андрій». Андрій ніби «неприручений звір, увесь час ховав на підлобі свої колись добрі очі» й не дивився на матір. Проте мати «...побачила в Андрієвих очах підозрілий блиск. <...> Андрій задумав вбити свого п'яного брата Остапа».

У новелі важлива роль належить сюжету як ланцюгу зовнішніх подій та динаміці подій. Одним із шляхів художнього узагальнення в новелі є використання суб'єктивної форми викладу, що посилює й увиразнює трагічне світовідчуття автора. Письменник вдається до імпресіоністичних прийомів зображення, створюючи трагіко-драматичне відчуття дійсності через зорові образи («над містечком пролітали весни, перелітні птиці та ще якісь невідомі вітри з невідомих країн. Над містечком брели й осінні невеселі дощі, та йшов, нарешті, північний мороз», «перед очима загорілися рожеві потайбічні світи») та слухові («улітку в містечку збирали вишні, сливи та яблука, і тоді пахло на базарах забутою старовиною», «ударив грім, метнулася блискавка», «годинник одноманітно тукає», «сокира гупала в передранковій темряві» тощо). Крім того, новела позначена фольклорним впливом. Уже поданий до твору епіграф наближає її до думи. Тон розповіді нагадує казку, легенду. Зображення братів витримане у фольклорному дусі.

Тож, у новелі в образі матері втілено ідею жертвності, всепрощення і милосердя. Історія синів і їхньої матері в авторській свідомості уособлює трагедію України й усього українського народу, розп'яту на хресті братовбивчих революційних потрясінь.

М. Куліш – драматург-новатор. Аналіз драми «Патетична соната»

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. Сербілова 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»).

«Патетична соната» М. Куліша – виняткове явище в історії української літератури. Сам автор зазначав, що «Патетична соната» – це «експериментальна робота, це спроба сконденсованого драматичного образу, стислої сцени, стислого слова, це спроба запровадження в драматичний твір музики як органічної складової частини, а не як супроводу, це спроба побудувати твір на органічному пов'язанні слова, ритму, світла і музики, це шукання нової драматургічної техніки». На сьогодні існує п'ять варіантів твору, що утруднює його інтерпретацію.

Жанр твору – за формою ліро-епічна драма, а за сутністю – це романтична трагедія з яскраво вираженими рисами драми ідей, оскільки представники конфліктуючих сторін – це характери-світогляди, носії певних політичних концепцій. М. Кудрявцев вважає, що за жанром і композицією «Патетична соната» – драматична поема в прозі.

Тема твору – зображення революції та болісні шукання героями твору долі на роздоріжжі історії. Назву твір дістав від однойменної славнозвісної сонати великого Бетховена. У світі музики – контрасти й різкі переходи від одного ритму до іншого, рух і спокій, сльози і радість. Вони були для композитора засобом відтворення драматизму почуттів, складних конфліктів людини з реальним життям. Патетика сонати стала основою поліфонічної драми. Фази другої дії своїм духом відповідають історичним фазам української революції, а дійові особи віддзеркалюють основні діючі соціальні сили

відродження та його ворогів. Матеріалом для п'єси послужили бурхливі події 1917–1919 років. За своїм настроєм вони відповідають настроям сонати. У творі простежується хронологія боротьби політичних сил в Україні: Центральна Рада – монархи – більшовики, хоча конкретні дати, бої відсутні, є лише умовна послідовність історичних процесів.

У творі порушено низку проблем, зокрема:

- людини і революції 1917–1919 років;
- фанатизму;
- класової моралі;
- братовбивства;
- кохання, зради, трагічної провини.

Складна нетрадиційна побудова твору. Автор зізнається, що це новели-спогоди головного героя, його романтичного друга, нині вже покійного Ілька Юги. Композицію твору складають щоденник героя, його листи до коханої, ліричні відступи.

У центрі твору – образ талановитої піаністки Марини, яка на роялі дає «світлий роздум бунтарного духу», а в буденному житті під іменем Чайки відстоює самостійну Україну. Ця постать має особливе ідейне навантаження. Марина постає як свідомий борець за незалежність України, готова жертвувати власними почуттями, долею заради досягнення заповітної мети. Її образ витворений М. Кулішем з особливою симпатією: дівчина ніжна, інтелігентна, живе у світі високих мрій, водночас виявляючи риси стійкого свідомого борця, організатора підпілля. За її образом – самостійники і повстанці.

За її батьком, Ступай-Ступаненком, – старша інтелігенція. Батько Марини – інтелігент, учитель, який живе духом героїчного минулого України. Він веде пропагандистську роботу, залучає українців до «Просвіти», вірує, що таким чином можна досягти перемоги. Ступай-Ступаненко вагається у своїх ідейних переконаннях – до якого ж табору пристати: самостійників, соціалістів чи більшовиків. Проте він твердо знає, що хоче бачити Україну вільною, незалежною: «Нехай і радянська – аби тільки була українська республіка: на червонім дві стьожечки вити – жовту й блакитну».

За Ільком Югою – молодша українська інтелігенція, яка вагається між самостійниками і соціалізмом та більшовиками. У ході боротьби поет Ілько Юга з ідеаліста перетворюється на фанатично відданого більшовика: «Моя нація тепер там, де клас. Де клас пригноблених, там і буде моя нація». І вбивство Марини для колишнього поета – це не лише вбивство мрії, а й одночасно завершення бажаної метаморфози – остаточного внутрішнього перетворення на зятятого комуністичного фанатика, що супроводжується для нього хворобливою ейфорією і звуковими галюцинаціями: «Мене охоплює надзвичайне піднесення. Мені вчувається, що весь світ починає грати спочатку на геліконах, баритонах, тромбонах Патетичної симфонії, що згодом переходить на кларнети, флейти, скрипки». Ілько протягом сюжетної дії показаний як динамічний персонаж: романтик, котрий вірить у вічну любов, стає переконаним солдатом революції.

Окремо місце у драмі відведене російському генералу у відставці Пероцькому та його синам – білогвардійським офіцерам – Андре й Жоржу, за якими російське міщанство і вся стара монархічна Росія. Все це вміщено, мов у скриньці українського вертепного театру на поверхах одного будинку.

Простір твору організований як зріз будинку, власник якого – монархіст, генерал Пероцький (лише вдає, що вболіває за Україну, залицяється до Марини) із синами займає найкращі кімнати, проживаючи на другому поверсі, Ступай-Ступаненко із донькою живуть на першому поверсі, а мезонін під дахом – притулок студента Ілька та безробітної модистки Зінки, колишньої служниці Пероцьких, що нині торгує власним тілом. У темному підвалі проживають найбільш безправні соціальні низи: робітник Оврам, та його дружина праля Настя. Зображений простір підпорядкований авторському задуму твору. П'єса засуджує пріоритет класових цінностей над загальнолюдськими та суспільство, засноване на крові, сльозах, руїні.

Символічний у творі час. Дія відбувається від Великодня до Великодня (за винятком останніх епізодів сонати). Але воскресіння для героїв не настає, бо вони вмерли присвятивши себе фанатичній ідеї. Розв'язка трагічна: влада переходить до рук більшовиків – Марину заарештовують, вона гине від руки Ілька Юги. Гине Ступай-Ступаненко, який кричав на всі сторони «українці, що ви робите?». Невипадкові його останні слова: «Цікаво знати з якої сторони куля?». Духовно гине Ілько Юга. Найголовніші герої сонати гинуть або фізично або духовно.

Символічного звучання у тексті набуває звуковий цикл (високо романтична, патетична соната у виконанні Марини, дзвін курантів у квартирі Пероцьких, монотонне капання води зі стелі в підвалі).

До жанрово-стильових особливостей драми відносимо:

- монологічність оповіді;
- розкриття внутрішнього світу героїв;
- глибока наснаженість реплік, що несуть у собі символічний підтекст;

поетизація мови персонажів, яка нагадує музику – інтонаціями, ритмами, підтекстом;

– сконденсованість дії в поєднанні з вертепною побудовою простору драми;

- своєрідна часова концентрація за міфохристиянським принципом;

М. Кудрявцев підкреслював, що «сміливе впровадження музики Бетховена в ліричну органіку твору робить цю багатопланову драму справді унікальним явищем у світовій драматургії».

«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 домінанти 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 зятим 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 закликem: «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. Рильському («Як варити і їсти суп із дикої качки»), народному артисту СРСР Ю. Шумському («Дика коза»), другові Г. 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 десятик 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 самолёт»), 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) був відомим і популярним письменником у 20–30-ті роки, автором кількох збірок оповідань, романів «Місто», «Невеличка драма», перекладів українською зарубіжної класики (Гі де Мопассана та ін.). Володів бездоганно французькою, німецькою мовами.

Роман «Місто», написаний 1927 року, двічі видавався в Харкові (1928, 1929), 1930 року з'явився російською мовою. Свого часу привернув найпильнішу увагу критики і громадськості. Було проведено кілька публічних дискусій, на яких обговорювався твір. Роман неодноразово ставав об'єктом дослідження літературознавців, зокрема Л. Коломієць, Ю. Лавріненка, С. Луцій, В. Мельника, Р. Мовчан, Л. Ставицької, М. Тарнавського та інших.

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

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

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

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

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

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

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

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

Місто виявилося сильнішим від Степана, воно перемогло його, зробивши з нього справжнього індивідуаліста, товстошкірого кар'єриста-пристосуванця.

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

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

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

Розгортаючи сюжетну лінію Степана Радченка, автор раз у раз вживає ключові терміни екзистенціалізму для позначення відчуттів персонажа: «чужий», «нудота», «самотність», «байдужість». Якщо в першій частині роману ці відчуття героя, його буття у світі супроводжувались мотивом переможного абсурду, то в другій вони різко акцентуються автором, а сам герой визнає безглуздя боротьби з абсурдом і сприймає світ таким, яким він є, – тобто, сам герой перетворюється на складову частину абсурду і стає на шлях щирості, «чесності з собою».

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

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

Герой перебуває в пошуках себе самого, прагне ідентифікуватись як митець, інтенсивне духовне життя якого щільно пов'язане з еротичною чуттєвістю (зв'язки із Надійкою; вдвічі старшою господаркою квартири

Тамарою Степанівною; корінною городянкою Зоською, що через Радченка заподіяла собі смерть; нарешті, з «завмерлою маскою» Ритою, яка манить за собою). Степан використовує кожен з них у своєму сходженні на вершину слави, достатку. Водночас він хапається за кожен нову жінку як за свій порятунок, хоч і тимчасовий. Цим герой нагадує Джорджа Дуруа з твору «Любий друг» Г. де Мопассана.

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

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

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

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

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

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

Беручи за основу головну еволюційну лінію Степана Радченка, у результаті матимемо кола, тобто завершені лінії більшості персонажів (це перша частини твору). У другій частині Радченко зустрічається з ними повторно, можливо, з метою зафіксувати зміни в розвитку не лише головного героя, а і його знайомих, їхній прогрес чи регрес. Так, Левко закінчив інститут і повертається в село, Задорожній одружився, працює і задоволений життям, Надійка теж знайшла прихисток – вийшла заміж. Ці люди реалізували свої мрії, але не хочуть ставити перед собою ще якісь, вищі, тому автор показує їхні життєві позиції замкнутим колом, їхня доля уже визначена наперед.

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

Празька школа поетів. Загальна характеристика.

Мотиви лірики Є. Маланюка

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

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

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

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

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

Є. Маланюк – талановитий поет і літературознавець, культуролог і автор мистецьких есе та історичних розвідок, палкий патріот України й гуманіст. Його поетична творчість перебуває на вершинах розвитку української лірики, адже, засвоївши вітчизняні та світові традиції, він створив неповторний художній світ ідей і образів, на новий щабель підніс версифікаційну культуру, ставши «імператором залізних строф». Його філігранно довершені й вольові

ритми, наснажені енергією героїчного подвигу, щирий ліризм, поклоніння перед ідеалами краси й гармонії як першочинними факторами поетичного мистецтва справляли сильний вплив не тільки на митців «празької школи», а й на всю українську лірику ХХ ст.

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

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

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

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

Творчий доробок Є. Маланюка поділяється на два періоди. Перший охоплює 1925–1943 роки, коли виходять уже названі збірки «Стилет і стилос», «Гербарій», а також «Земля і залізо», «Земна Мадонна», «Перстень Полікрата», «Вибрані поезії». Другий – 1944–1968 роки, позначений виходом у світ збірок «Влада», «П'ята симфонія», «Поезії в одному томі», «Остання весна», «Серпень», «Перстень і посох» (остання вийшла після смерті поета).

У названих збірках провідними є такі мотиви:

- журби за втраченою батьківщиною («Ісход – І», «Ісход – ІІ», «13 листопада 1920», «Еміграція», «Чужина», «Під чужим небом», «Батьківщина», «Голоси землі», «Спогад», «Чебрець», «Ностальгія»);
- історіософські («Псалми степу», «Вітри історії», «Варязька балада», «Діва-Обида», «А може й не Еллада...», «Знаю – медом сонця, ой Лад», «Із селянських, із житніх зітхань», «Убійникам»);
- роль поета й поезії в суспільстві («Напис на книзі віршів», «Ars poetica», «Лист до молодих», «Сучасники», «Куліш», «Шевченко», «Невичерпальність», «Пам'яті Т.Осьмачки», «Посланіє», «Безкровна Муза – нежива», «Муза», «Демон мистецтва», «Творчість», «Година поезії»), вважаючи «поета – механіком людських мас, динамомайстром, будівничим...»;
- політичні («Зловісне», «Ода до прийдешнього», «Демон мистецтва»);
- філософські («Біографія», «Юрієві Дараганові», «Візія», «Молитва», «В майбутнє»);
- біблійні (цикл «Євангеліє піль»);

- мистецькі («Кафе», «Театр», «Один вечір»);
- ліричні, зокрема інтимна лірика («Лист», «Березіль», «За шалом жагучої жадоби», «Так болісно, так хоро усміхнулись», «Один вечір», «Сни», «Останній лист», «Навіть снитись мені не хочеш») й пейзажна лірика («Високий ранок», «Май 1935 року», «Весна», «Весна і вітер», «Осінь», «Зима», «Провесінь», «Літо, кінець літа»);
- мотиви України як привіт близькій могутності нації («Варязька балада», «Псалми степу», «Символ», «Прозріння», «З Чорної Еллади», «Карпати», «Друге послання», «Батьківщина» тощо). Це найбільш вразлива тема в поезії Є. Маланюка, якого звинувачували в «ненависті до рідного краю», в поганьбленні історичних процесів і називали його «поетом тьми і хаосу» (М. Доленго), «настовбурченим і бунтарським вояком з осмаленою шерстю, що виє на чорний степ» (Ю. Липа). Пізніше судження Ю. Липа стають більш виваженими, він заглиблюється у світовідчуття Є. Маланюка й глибше сприймає його твори. Адже поет по-різному в різні часи й за різного душевного стану ставився до України й писав про неї. І.Дзюба зауважував, що в трактуванні концепції України Маланюкова поезія має присмак роздратування і зневаги до «плебсу», який виявився негідним своїх лицарів. Тому при всій близькості, «цих Маланюкових мотивів до Шевченкових гнівних проклять Україні вчувається і деяка внутрішня відмінність... Шевченко в гніві своєму залишався часткою свого народу і брав на себе всю його істоту і всю спокуту, а Маланюк інколи виступає як зверхній судія».

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

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

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

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

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

У царині поезики Є.Маланюк – визнаний «імператор залізних строф», для якого характерна вираженість вислову, поєднана з символічністю та емоційністю.

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» (просте 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», «Поема 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», відносної 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 нанизання 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.

Улас Самчук – прозаїк. Аналіз роману «Марія»

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

Роман-спалах «Марія» – найсенсаційніший із усіх творів Уласа Самчука. Твір про голод на Україні 33-го року написаний того ж 1933 року. Першодрук цієї «Хроніки одного життя», як зазначено в підназві, вийшов у світ 1934 р. у Львові (написано твір у Празі), друге видання – 1941 р. у Рівному, третє – перероблене, 1952 р. у Буенос-Айресі, а четверте – 1986 р. в Торонто. Роман ставав об'єктом дослідження Н. Бернадської, А. Воят, Ю. Мариненка, Б. Подоляк, А. Ситченко, М. Стасика, Т. Хом'як та ін.

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

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

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

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

Кульмінаційним є момент убивства батьком свого сина Максима. Корній зарубав сокирою відступника, який бенкетував із подібними собі, коли

його батьки, сестра з донькою помирали з голоду. Вагомою деталлю є те, що Корній йде з села разом із вірним собакою Сірком (той залишився один на все село: Корній уже піднімав сокиру на нього, але не зміг зарубати, пожалів).

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

Проблематика роману «Марія».

Проблеми:

- нечуваного в історії лихоліття – голоду на Україні в 1933 році;
- структурно-психологічних змін, які відбулися в самій сутності української нації;
- характеру змін духовності українців після 1933 року;
- трагізму української нації;
- надання образів Марії найвищого надпобутового сенсу, наближаючи її до біблійних героїнь і водночас мимохіть підносячи цей образ до рівня символу України;
- відтворення життя з мірою українського вітаїзму;
- сирітства;
- життя наймитів;
- жінки, зокрема жінки-матері;
- кохання, т.зв. «любовний трикутник» – Марія – Корній – Гнат;
- війни і миру (війна з «гапонцем», з німцями – перша світова);
- солдатчини (на прикладі образу Корнія Перепутьки, який прослужив 7 років на російському флоті, та пізніше – його синів Демка, Максима);
- ставлення до рідної мови (Корній за час служби став її зневажати, середній його син Максим згодом також);
- батьків і дітей (на прикладі взаємостосунків Марії і Корнія зі своїми дітьми Демком, Максимом, Лавріном, Надією);
- землі та праці на ній;
- сім'ї;
- морально-етична (стосунки Марії і Гната після розлучення);
- духовного очищення людини – звіт перед Найвищим судом (прихід Гната перед смертю Марії із каяттям);
- взаємостосунків людини і природи;
- протистояння братів по крові;
- винесення особистої трагедії життя жінки-матері на високий катафалк української історії;
- перебування українських полонених у німецьких таборах (на прикладі

образу Демка);

- життя і смерті (помирають батьки Марії, згодом діти її і Гната – Роман, Надія, а одне народжується неживим; смерть Максима, самогубство Надії; загибель в німецькому полоні Демка; голодна смерть майже всіх у селі).

Улас Самчук належить до тих письменників, які користуються традиційними фольклорними структурами. Він відчував своє коріння, родовід і прославляв землю, на якій народився: «Цвітуть яблуні біло-рожево... Сонце – як сміється!». До його поетичного словника входять слова-поетизми типу «земля», «вітер», «небо», «сонце», які допомагають передати аналогії між явищами природи й життям людини. Народнопоетичний зміст відчутний у метафорах: «повільні, ніби котячі, сіро-зелені хвилювання розлогих піль; видзвони жартівливих соняшних птахів. Немає тут кінця. Немає краю. Вітер теплий і м'який пливе і топче по ланах...». Справжньою поезією (Н. Бернадська) позначені сторінки твору, в яких оспівується український пейзаж – то динамічний, то спокійно-величавий, то тривожний, але завжди психологічно наснажений, такий, що передбачає події, оцінює їх із позицій надчасового.

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

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

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

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

І. Багрянний – прозаїк. Аналіз роману «Тигролови»

Творчість І. Багрянного – 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. Багряного «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 Медвіну). 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 шаблонною 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 холодноярівському 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 «Чорний Яр»

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 в контекст лірико-романтичної течії в українській прозі II 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, що 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. Протягом 1950-х років видані 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.

Пізній період новелістичної творчості О. Гончара характеризується увагою до документалізму. Так, новела «Чорний яр» (1985) була написана на основі даних про катастрофу на Куренівці, яку замовчували чиновники, і стала передвісником більш глобальної Чорнобильської катастрофи, актуалізуючи людський фактор зловісних подій. Тема цієї трагедії вже була порушена в художній літературі (Л. Кисельов, «Тринадцатое марта, Куреневка...» (1963); А. Кузнецов, роман «Бабин Яр» (1966), окремі сторінки у закордонному виданні).

Сюжет новели «Чорний яр» містить докладний опис розвитку подій Куренівської трагедії, подробиці техногенної катастрофи, що сталася 13 березня 1961 р.). Критики побачили зв'язок між новелою і романом «Собор».

Проблематика новели порушує питання особистої і колективної відповідальності, спроможності людини кидати виклик природі й обставинам, техніцизму й бюрократії, людської гордині, фарисейства радянської влади.

Реалістична парадигма письма О. Гончара не передбачає заглиблення в метафізику, проте наявна спроба вийти за межі соціально-історичної конкретики: у спогадах головного героя новели автор частково актуалізує міфічний контекст (як прийом антиципації – вибухової темної сили, яка знищить усе живе наприкінці твору і якої так боявся герой у дитинстві й прагнув знищити уже будучи зрілою людиною) і релігійний («возмездіє», яким лякає головного героя твору його антагоніст Скакун, гріх відбирання сонця в матері, яке закриває вал, неповага до батькових поглядів, зарозумілість).

Персонажі новели розподілені за бінарним принципом: захисники ідеї побудованого валу та супротивники. Провідні антагоністи – Петро Гайдамака (автор проєкту) та «деповський Ціцерон» Скакун, який активно оскаржує ідею забудови Чорного Яру. О. Гончар досить сміливо для часу написання новели заявив про сутність ментальності чиновництва, яке ігнорує попередження, заборони, інтуїтивні осягнення і прагне задоволення амбіцій будь-якою ціною. Через перспективу зображення Скакуна постає типологія клерків – «роздобутливий для себе», «далі свого носа не бачить».

Автор майстерно сполучає наративні перспективи новели (гетеродієгетична нарація, всезнаючий наратор), увиразнюючи модус прозріння головного героя, у свідомості якого змагаються контрастні думки (сумніви в доцільності проєкту забудови). Жанрова логіка новели вимагає «єдності афекту або враження»: такий пуант – різка зміна фокалізації із внутрішньої на зовнішню (прорив дамби як несподіванка для головного героя, проте передбачувана для читача через нанизування однорідних епізодів і деталей), хоча й дещо не вистачає динаміки розвитку дії до кульмінаційного моменту.

Серед особливостей стилю О. Гончара можна виокремити публіцистичну манеру, яка виявляється в полемічності, риторичі запитань, контрастних оцінках, авторські неологізми («кінецьсвіття»), психологізм зорових (шматочок блакитного неба замість знищеної дамби, зблиск сонця), слухових, дотикових художніх деталей.

Майстерно використовує письменник потенції колористики. Так, катастрофа зображена через метафорику «чорних розлючених левів», «чорної Ніагари», що несеться назустріч головному героєві й розчиняє його у коловерті – одразу виникає думка, що він загинув. За логікою протистояння груп персонажів такий кінець логічний, проте автор створює несподівану розв'язку конфлікту (який відсилає читача до соціального контексту): рятують Гайдамаку хворі з лікарні, із перспективи яких і проглядається майбутнє «возмездіє» за зневагу природних і метафізичних законів існування, які в повсякденні не беруться до уваги: «суду боїшся?».

Роман О. Гончара «Собор». Проблематика. Система образів. Оцінка в літературознавстві

Роман О. Гончара «Собор», за словами Є. Сверстюка, «далеко не пересічний твір, у якому автор ставить більш чи менш істотні проблеми і пробує вирішити їх на рівні «середнього читача».

Роман «Собор» написаний у період 1963–1967 рр. Робота тривала досить напружена: письменник побував на багатьох заводах. Уперше опублікований у січневому номері журналу «Вітчизна», яким починався 1968 р. Друге видання роману здійснене услід за журнальною публікацією у видавництві «Дніпро» в першому номері створеної серії «Романи й повісті» в обсязі 100 тис. примірників. Третє видання – у видавництві «Радянський письменник» в обсязі 115 тис. примірників. Цей наклад, як засвідчив В. Коваль у книзі ««Собор» і навколо «Собору»», нібито розповсюдило між собою чиновництво.

Перші три місяці роман отримувач схвальні відгуки, а вже 3 квітня 1968 р. його нещадно таврували. Цькування автора почалося у Дніпропетровську. Перший секретар обкому О. Ватченко впізнав себе в романі (образ Володьки Лободи) і на пленумі ЦК Компартії України організував кампанію ідеологічного переслідування автора і його твору в «колективах трудящих» міст і сіл. Обком заборонив проведення ювілейного вечора О. Гончара в Дніпропетровському університеті й обговорення роману. Це викликало спротив близько трьох сотень представників творчої інтелігенції, які підписали звернення до голови Ради Міністрів В. Щербицького, секретаря ЦК Компартії України Ф. Овчаренка, секретаря спілки письменників Д. Павличка. Після того, як мюнхенський журнал «Сучасність» опублікував цей лист, який раніше поширювався самвидавом, влада помстилася авторові листа режисерові І. Сокульському: у січні 1970 р. його засудили на 4,5 років таборів суворого режиму. «За «Собор» цькують, отруюють життя. Не гребують нічим», – пише 12 квітня 1968 р. у щоденнику О. Гончар. У 1971 р. письменника усунули від керівництва Спілкою письменників.

Сюжет роману постав на основі кампанії руйнування храмів (розпочата М. Хрущовим наприкінці 1958 р.), основним концептом якої була несумісність релігії та комунізму: велику кількість храмів на території України було знято з обліку або закрито. Прецедент переслідування письменника додатково

спричинений тим, що своєрідною мотивацією до написання роману стали сакральні будівлі, які О. Гончару доводилося споглядати за різних обставин на життєвому шляху (під час війни чи робочих поїздок). Прототипом собору в романі стала козацька барокова церква в Новомосковську, макет якої з оситняга (кураги) зробив Яків Погребняк із харківського селища Нові Водолаги, побачивши її вві сні й спорудивши її з дерева без жодного цвяха, – Троїцький собор, відреставрований у 1887–1888 рр. Ця унікальна споруда не знала жодного ремонту, пережила драматичну долю: радянська влада в 1930-ті рр. мала намір її знищити, а потім використала з господарською метою.

Перший відгук з'явився в «Літературній Україні»: рецензія «Життя в романі» М. Малиновської. У ньому авторка наголосила, що твір є визначним літературним документом об'єктивної прози, його проблематика – не специфічна, а загальнолюдська, у ньому наявне відкриття людини: О. Гончар обирає «суспільних» людей і аналізує їхню активність у характерних життєвих обставинах. Через певний час за цей відгук М. Малиновську позбавили роботи й вона вимушена була покинути стезю літературної критики.

Другий відгук написав Г. Сивокінь (стаття «Літературні відкриття і творчі шукання»): критик помітив у «Соборі» народження нової течії, що прагне «якраз високої й особливої філософічності».

Третій відгук 16 лютого 1968 р. – відомий лист Гр. Тютюнника, який на той час написав новелу «Деревій»: уперше прозвучало визначення твору – «роман-набат», яке стало певним літературознавчим кліше. Гр. Тютюнник відчув, наскільки небезпечним може бути для автора резонанс роману й майже передбачив ті події, які розгортатимуться навколо нього.

З усіма апологетами роману звела порахунки влада: примушували каятися або писати негативні спростування, навіть визнані літературознавці вимушені були обережно висловлюватися про певні питання, порушені в тексті твору. Варто зауважити, що були ті, хто не зрадив автора і свої погляди: Т. Костецька (журналіст «Молодої гвардії», стаття «Таємниця білопінного собору»), І. Сірак (кандидат філологічних наук, рецензія в луцькій газеті «Радянська Волинь» тощо. Професорові Запорізького національного університету (тодішньому асистентові) В. Чабаненку захист роману «Собор» вартував поламані кар'єри і втраченої роботи.

За жанром «Собор» – соціально-філософський роман, який містить світоглядну або етичну позицію. Проблематика твору охоплює широке коло питань: соціальні й національні проблеми, глобальність духовної перспективи існування людства (у подальших романах О. Гончар суттєво поглиблюватиме цю тенденцію), сутність людської душі, передумови її розвитку.

Роман складається з багатьох розділів, у кожному з яких – історія конкретного персонажа, що уособлює певний соціальний тип. Головним героєм роману насправді є собор – «гармонія», «суголося думки й матеріалу» (Л. Залеська-Онишкевич), «свідок і совість», «абсорбування подій», «пам'ять поколінь» (Є. Сверстюк). Сакральна будівля в авторській концепції має представляти традицію, естетичну гармонію, духовну свободу («можливо, останнє пристанище свободи» за словами Миколи Баглая). Собор – каталізатор

проявлення справжньої сутності й мотиватор еволюції персонажів. Кожен із них відповідно до авторського задуму втілює певний варіант концепції свободи з огляду на ступінь розвитку душі: від несвідомого (Єлька, яка спочатку боїться собору; Ягор, який «замолоду скуштував її»; «повстання духу», яке може мати різні наслідки) до повного заглиблення у першовитоки буття (безмежна любов і турбота про інших); екстремальні викривлені форми – гультяйство, гедонізм і збочення (Таратута), відсутність принципів (Лобода і бригадир, який збезчестив Єльку). Храм – це точка перетину сакрального і земного світів, обитель діалогу людини із Богом, якого радянські українці втратили свідомо чи несвідомо. Постать Єльки якраз і демонструє цю тенденцію мимовільного забуття внаслідок зовнішніх обставин (народження від випадкового солдата, смерть матері, сліпа довіра випадковим стосункам і несвідома аморальність). Навіть Володька Лобода відкриває для себе в соборі щось надзвичайне, «космічне».

За сюжетом, образом головного героя, оптимістичною тональністю та характером нарації (інформативно-дидактична) «Собор» – формально соцреалістичний твір. На думку Н. Зборовської, О. Гончар не вдається до гострої соціальної критики, не виносить вирок суспільству в цілому, як це зробив би незаангажований офіційною ідеологією реаліст. Конфлікт із соціальної площини переміщується в моральну, а художніх якостей твір набуває завдяки образу собору, який відкриває романтичну перспективу на тлі ідеологічно витриманого твору. Тема козаччини актуалізує особливий значущий контекст для розуміння того, що саме відбувається із сучасниками автора: «Шаблю вибито з рук, але з серця не вибито дух волі й жадання краси». Згадка про останнього кошового Запорозької Січі Петра Калнишевського порушує глибинні пласти проблематики роману – денаціоналізація і духовне браконьєрство, порушення наступності поколінь, адже ті, хто плекали собори, – билися гуртом за колективні інтереси. Саме тому проблематика «дезінтеграції національного характеру» прочитується дослідниками у підтексті роману в зіткненні двох протилежних тенденцій – національно-деструктивної (образ Махна та «махновця» Ягора Катратого) та аналітичної (професор Яворницький, Микола Баглай). Показовими в цьому відношенні є вставні новели роману, у яких автором представлені можливі успішні реалізації сценарію глобального вибору між руйнуванням і творенням у вимірі зв'язку часів: професор Яворницький, який не допустив осквернення храму; Іван Баглай, який отримав досвід колаборації, підтримки й взаєморозуміння. Головний фокус авторської рефлексії – індивідуалізм, егоїзм, кар'єризм, речовизм, скептицизм, «культура шлунку». Топос собору зводить обидва виміри існування персонажів у кульмінаційну точку вибору – бути чи існувати, виявити первісний вогонь краси чи ні. У цьому внутрішня динаміка твору, рух естетичної думки, адже навіть другорядні персонажі так чи інакше еволюціонують у межах своєї етичної перспективи (бригадир, який покинув таки свою дружину й написав Єльці лист із пропозицією приїхати до нього).

Новаторство проблематики роману визначається порушенням екологічних проблем (нещадною експлуатацією надр), феміністичних аспектів

(жіночі долі роману), соціальних проблем (причини масового від'їзду з села молоді, відсутність паспортів).

Отже, роман «Собор» виявив загрозливу тенденцію моральної деградації суспільства в середині ХХ ст., яку можна прочитати через внутрішні історії персонажів.

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, сковородинівської 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 поезики.

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 Сковороди», «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 транслують 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 моєму 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 сущого. 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.

Драматичні поеми І. Драча. Особливості поетики.

М. Ільницький вважає, що І. Драч із перших кроків поетичної творчості засвідчив свій талант драматичного мислення. Йому властиво було бачити світ в його суперечностях, єдності й боротьбі протилежностей. Серед основних пар антиitez лірики поета:

- конечність людського існування;
- нескінченність життя;
- поетичне осмислення буденщини;
- єдність технологічного й природного буття (синтез інтелекту й чуттєвості);
- колізії «miteць – історія», «miteць – суспільство».

Життя жанру складається з трьох умовних періодів: 1) становлення жанру, його атрибутивних властивостей, набуття ними змістовної визначеності; 2) продуктивне функціонування жанру, у процесі якого реалізуються атрибутивні ознаки жанру, логічним завершенням цього процесу стає канонізація жанру; 3) модернізація й послаблення структурних ознак жанру, що не виключає відновлення жанру. У поетичній творчості І. Драча спостерігається своєрідна еволюція жанру драматичної поеми, який є за своєю природою

синтетичним утворенням (унаслідок еволюції літературних родів з'явився такий синтетичний жанр, як драматична поема, що є відображенням процесів міжжанрової дифузії).

Уже в ранніх поемах («Ніж у сонці» (збірка «Протуберанці серця» (1965)), «Смерть Шевченка» (збірка «Соняшник» (1962), «Леонардо да Вінчі» (збірка «Київське небо» (1976)), які мали авторські жанрові підзаголовки (поема-трагедія, поема-феєрія, поема-симфонія) відчувається посилена драматична тональність.

Автор, використовуючи подібні жанрові визначення, апелює насамперед до змістовного аспекту драматичного жанру, реалізує свій талант створення драматургійної композиції. Така тенденція визначає специфічну архітектоніку поем: наявність прологу із абстрактними авторськими рефлексіями (на тему сутності творчості, її соціального значення, тенденції визначення власного авторського «я»), що нагадує передмову або вступне слово; перерозподіл матеріалу твору на кілька частин із подальшим структуруванням (що нагадує окремі дії і з'яви окремих персонажів драми); багатоголосся або переплетення кількох нараційних перспектив («Смерть Шевченка»: марення (наратор-автор), «далекий дівочий голос» («Я – Оксана, вічна твоя рана»), «українські горобці» (алюзія на бездарних нащадків), голосіння матері України; «Ніж у сонці»: голова колгоспу, скрипка-Соломія).

У драматичних поемах, які вже отримали власне авторське визначення «драматична поема» («Дума про Вчителя», «Соловейко-Сольвейг», «Зоря і смерть Пабло Неруди» – усі пізніше вийшли у спільній збірці «Драматичні поеми» (1982)) – триває закріплення тенденцій, що були окреслені в попередніх поемах і з'являються нові жанрові ознаки: авторські ремарки, описи, діалогічна форма взаємодії персонажів за принципом антитези (відлуння агону – змагання в античній драмі), введення хору («Дума про Вчителя»), окреслення дійових осіб, введення проміжних форм, як у традиційній драмі (місячне інтермецо в поемі «Соловейко-Сольвейг»). Надалі спостерігається генеза жанру від традиційних характеристик до типових рис абсурдної драми, які реалізуються в поемі-трагедії (поемі-мозаїці) «Чорнобильська Мадонна»: з'являється гротеск, хаотизація часопростору, колаж як принцип архітектоніки.

Отже, жанрово-стильові ознаки драматичних поем І. Драча:

- умовний спосіб типізації життєвих явищ і характерів (синтез фольклорних мотивів із сучасним світосприйняттям);
- сюжет розгортається за допомогою руху концепції, а не характерів;
- детермінанта розвитку дії – зіткнення тез (різноманітних блоків життєвого матеріалу);
- посилення авторського начала в творах;
- ліризм з емоційного начала перетворюється на концептуально-організуюче – наслідком цього стає проникнення прийомів суміжних мистецтв (кіно: колажність, монтажність);
- в основі твору – віршована розповідь про подію або про події, представлена кількома варіантами, тобто поглядами, ставленням до

події або подій дійових осіб, що, безумовно, додає драматичності твору й одночасно посилює ліричність, показує рух душі;

- документалізм – це матеріальна основа поем І. Драча;
- принцип колажу як жанрово-структурної основи розгортання подій;
- символіка (марення («Дума про Вчителя», «Смерть Шевченка»).

Жанрове визначення «дума» («Дума про Вчителя» (1977)) має за мету підкреслити традицію народного виховання, на яку спирається автор. Поема присвячена В. Сухомлинському, на педагогічну систему якого вплинули традиції народної етнопедагогіки. Провідна ідея поеми – виховання на принципах доброго ставлення

У поемах, які мають авторське визначення («драматична поема»), свідомо наголошені засади їхнього правильного прочитання. Наприклад, у поемі «Дума про Вчителя» наявні три вступних «слова» до читача, до режисера, до редактора і пролог, у яких розкрито основні принципи поетичної драматургії. Її сутність полягає в таких аспектах: автор обстоює достовірність факту, тому радить включати у виставу документальні кінокадри; жанрове визначення, вказане в підзаголовку, у пролозі уточнюється як «сурма колажу»; введення хору («білого» і «чорного») як рефрену (повторювана тема) – данина античній драмі й театру Б. Брехта (надавав хорові роль зв'язку між читачем і дією) дає можливість увиразнити драму ідей і драму людей; прийом від протилежного – антитеза поглядам Учителя – тло, на якому розгортається альтернативна версія виховної програми В. Сухомлинського; авторське начало виявляється в постійному втручанні в дію (постійне зіштовхування уявлюваної і реальної сцен задля виявлення внутрішньої пружини вчинків).

Жанр твору «Чорнобильська мадонна» визначив сам автор – поема, але цей твір не можна розглядати в жорстких параметрах ані епічної, ані ліро-епічної, ані драматичної поеми: дослідник Ю. Солод наголошує на подібності її композиції до художньої структури картини «Герніка» П. Пікассо, якого цінував поет, що додатково розширює простір міжжанрової дифузії. Поема побудована з двадцяти п'яти окремих розділів, поєднаних тематично, але різних за своєю жанровою приналежністю: є прозові вставки («З канадської листівки «Мадонна атомного віку» Василя Курилика, 1971); ліричні («Пролог»); балада («Хрещатицька мадонна»), («Солдатська мадонна»); сатира («Банкет в пору СНІДу, або Скіфська Мадонна», «Мати й христопродавці», «Ода молодості»). Синтез жанрових структур, різна ритміко-інтонаційна структура поеми – результат творчих експериментів І. Драча.

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, Л. Шитова, В. Яременко.

Б. Бойчук наголошує у своїй статті на тому, що творчість В. Симоненка важко піддається характеристиці, бо його за життя мало друкували, а вірші, друковані в журналах і в другій збірці 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...». 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 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-соціальній площині у контексті докорінних світоглядних, культурно-цивілізаційних зрушень». У той же час В. Симоненко – «поет складної простоти» (В. Шевчук).

У дружніх дискусіях навколо оригінальності його поетичної манери, як свідчить В. Моренець, часом зринала думка про «виняткову самотність його таланту», яка полягає в тому, що він прийшов у літературу зі сформованою ідеєю світу, яку проголосив одразу й недвозначно й розвивав протягом усієї творчості. Саме тому 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. Тарнашинська 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 увійшли 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 недовомовленістю, 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 обожнення «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 своєрідною 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 жертовності, 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 *сургуцеві*, *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» («**т**ем**р**яву **т**рив**о**жили **к**рик**а**ми **п**ів**н**і»). Важливість морального вибору майбутнього члена суспільства підкреслюється градаційним рядом «друзі» (друг, по духу брат) – «дружина» – «Батьківщина» (мати). Версифікаційні особливості підсилюють загальну тональність звучання твору. Вірш складається з дистихів, написаний семистопним хореем (нагадує коломийковий розмір), використане суміжне римування і парокситонна (жіноча) рима.

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

Жанрово-стильові особливості прози Гр. Тютюнника.

Аналіз новели «Три зозулі з поклоном»

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

За коротке життя написав кількісно небагато: чотири десятка оповідань і новел, п'ять повістей, кілька нарисів, рецензій, есе, а також спогади про брата Г. Тютюнника, кіносценарій за його романом «Вир». Улюблений жанр письменника – оповідання. Тематичною основою творів були враження й спогади про зруйноване повоєнне село. Фактуру оповідань складають точні штрихи побуту, часом – малюнки щоденного життя. У творах «Сито, сито...», «Дивак», «Перед грозою», «Тайна вечерея», «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 складностях. Тож творчій манері прозаїка притаманна виключна життєподібність зображуваного, яка досягається індивідуальною мовою героїв, багатством лексики, яскравими експресивними деталями виразних портретних характеристик, лаконізмом, емоційною, змістовою насиченістю оповіді за повної відсутності авторських оцінок, коментарів у вигляді ліричних, публіцистичних відступів.

Важливу семантико-стильову навантаженість у творах Гр. Тютюнника несе художня деталь. За деталями проступає характер героя, його ставлення до людей і навколишнього світу. Часто в авторській мові прозаїк переходить на мову персонажа й тоді художня деталь виконує характеротворчу функцію. Коли, скажімо, автор говорить устами персонажа «Береться морозець» («В сутінки») – то можемо вловити тут найтонші відтінки саме лексичного навантаження, яке може нести слово – виразник якогось поняття. «Береться» найточніше відповідає 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».

Тридцятирічного чоловіка (певно символічно, що автор обирає саме вік Христа, Михайлові теж випало немало муки) Михайла, батька оповідача, безнадійно покохала молода дівчина Марфа Яркова. Вона й жила на світі тільки тому, що могла бачити його. Та коли прийшла біда (Михайло потрапив у веремію сталінських репресій), дівчину тримали на світі його листи, що приходили не їй, а дружині Соні й синові. Марфа потайки просила листоношу тільки в руках «підержати 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 блаженькій вишиваній сорочці й рясній спідничці над босими ногами», яку за маленький зріст у селі звали «маленькою», завжди «серцем чула», коли «обізветься» той, у кому вся її душа (лист від Михайла). Вона серцем чула, «мабуть ще здалеку, той лист, мабуть, ще з півдороги»,

випрошує його в дядька Левка, і випросивши, плачучи, «пригортає його до грудей, цілує у зворотну адресу», а «якщо поблизу нікого не видно людей, нескоро віддає ... листа, мліючи з ним на грудях...». А вже після того «біжить на роботу, птахою летить, щоб дов'язати до вечора свої шість кіп, і вітер сушить – не висушить сльози у її очах...». Чув і Михайло душу Марфи, коли вже був у Сибіру (в останньому листі до Софії писав: «я чую щодня, що десь тут коло мене ходить Марфина душа нещасна...»), хоча про її почуття до нього знав і раніше. Коли одного разу після щоденних вечірніх посиденьок Софія сказала, щоб він хоч разочок глянув на Марфу («Бачиш, як вона до тебе світиться»), то він відповів: «Навіщо людину мучити, як вона і так мучиться».

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

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

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

Почуття, оспівані в новелі, світлі й величні.

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.

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).

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

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

Козацькі літописи – історико-літературні твори, що виникли в козацькому середовищі й відображали його ідеологію, бачення історичних подій. Назва усталилася 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.

Містерія (грец. *mysterion* – 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.

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

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

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. *poïeta* – 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, драматичну і т.п.

Поетика (грец. poietike – майстерність творення) – наука про систему зображально-виражальних засобів у письменстві та будову літературних творів. Сучасна інтерпретація поетики полягає у відокремленні її від теорії літератури, сприйнятті як частини літературознавства, що вивчає конкретні елементи твору (композиція, поетичне мовлення, версифікація). Але порівняно з теорією літератури поетика зосереджена на вивченні, крім конкретних елементів твору, ще й системи художніх принципів літературних тенденцій, творчості певного поета. Традиційно поетика розмежовується на описову, яка фіксує структуру конкретного твору чи масштабного літературного процесу, та історичну, що досліджує походження літературно-художніх засобів, стилєвих тенденцій, напрямів, спирається на метод порівняльно-історичного літературознавства, вивчає жанрові особливості творів.

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

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

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

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

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

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

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,
Хом'як Тамара Володимирівна

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА
навчально-методичний посібник
до атестаційного екзамену
для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра
спеціальності «Філологія» освітньої програми
«Українська мова та література»

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