

**Ігор ЛІМБОРСЬКИЙ,**  
доктор філологічних наук,  
Національний університет  
«Києво-Могилянська академія»

## КЛАСИЦИЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Європейський класицизм належить до такої художньої системи, яка має чітку ієрархію художніх принципів. Ними керувалися всі без винятку митці. Ці художні настанови відбилися в численних естетичних програмах і трактатах, що писалися впродовж кількох століть. У сучасній науці вирізняють кілька визначальних історичних етапів цього стилю. *Перша стадія* класицизму припадає на період римської класики I ст. до н.е. («вік Октавіана Августа») – початок н.е. і пов'язується з процесами еллінізації римської культури, тобто з її орієнтацією на зразки грецької літератури та культури V–IV ст. до н.е. Найбільш помітними постатями цього типу *античного класицизму* прийнято вважати Цицерона, Лукреція, Тита Лівія, Горація. «Науку поезії (Послання до Пізонів)» останнього сучасні літературознавці розцінюють як перший класицистичний трактат, що справив незаперечний вплив на подальшу долю цього літературного напрямку в історії європейських літератур. Неодноразово висловлювалася й думка про те, що не без впливу цього варіанта класицизму була написана «Енеїда» Вергілія, котра своєю структурою і будовою наслідує відразу дві «класичні» давньогрецькі епічні поеми – «Іліаду» й «Одіссею» Гомера.

*Друга стадія* європейського класицизму виразно виявляється в літературному процесі за часів епохи Відродження. У цей час складаються умови для формування так званого *ренесансного класицизму*, що характеризувався орієнтацією на античні моделі художнього мислення, причому іноді цей процес набував надзвичайно цікавого характеру: представники цього класицизму закликали не сліпо копіювати античних авторів, а пропонували оригінальну модель наслідування – творче навчання в уславлених майстрів минулого. Датою виникнення самого терміна «класицизм» вважають 1515 рік – рік написання італійським поетом Триссіно трагедії «Софонисба», що була створена за зразком античної, із сюжетом, який було запозичено в римського історика Тита Лівія, причому важливим орієнтиром для автора слугувала «Поетика» Аристотеля.

Найбільш повно ренесансний класицизм проявився в італійській літературі XVI ст., в час, коли починається поступове переосмислення формули «людини універсальної» (*homo universalis*), почерпнутої діячами Відродження в античних авторів, і заміна її на нове уявлення про людину, в якій мають домінувати раціоналістичні первні, сфера розумового, звільнена від імпульсивних спалахів надмірної чуттєвості. Звідси і формування нової галузі пізнання – науки про людину (*studia humanitas*).

Основні теоретичні постулати цього типу класицизму віддзеркалилися в тогочасних поетиках, що писалися за зразком аристотелівської. Не дивно, що іноді вони навіть нагадували своєрідний коментар до «Поетики» грецького автора («Поетика» (1562) Ц.Скалігера, ««Поетика» Аристотеля, викладена народною мовою і витлумачена» (1570) Л.Кастельветро). Щоправда, у цей час не згасає увага й до іншого античного теоретика мистецтва – Горація, в якому тоді вбачали незаперечний «авторитет» для інших авторів, оскільки саме він спромігся «відкрити єдину і незмінювану з плином часу істину» («Поетичне мистецтво» (1563) А.Мінтурно). Власне, останню думку теоретики ренесансного класицизму поширювали на такий важливий концепт мистецтва, як краса, що його митець мав створювати на загальних, логічно обґрунтованих засадах. При цьому він повинен був узгоджуватися з ідеалом «вищого розуму».

Раціональний погляд закономірно переносився і на сам характер наслідування в мистецтві: основну свою мету автори літературних творів в епоху класицизму повинні були вбачати в наслідуванні природи, що було творчим розвитком й асиміляцією висловленої свого часу думки Аристотеля. Формується також уявлення про те, що митець – це та особистість, яка оволоділа широким діапазоном знань і здатна творити неперевершені зразки творів, що не лише надихають на шляхетні вчинки, а й здатні приносити задоволення і навіть повчати. Висловлюється також важлива в історії класицизму думка про те, що в художньому творі має знайти віддзеркалення принцип «трьох єдностей» – місця, часу і дії (Л.Кастельветро).

Наступна – *третьа стадія* – припадає на XVII ст., коли класицизм починає активно взаємодіяти з новочасною філософською думкою, орієнтується, зокрема, на раціоналістичну доктрину картезіанства. «Мислю, отже, я існую», – проголошує Р.Декарт метафізичну формулу, що стає важливим орієнтиром і для естетичної програми тогочасних митців. Іншими словами, думка і буття складають непорушну єдність, утворюють хистку, але водночас відносно стабільну рівновагу, де думка виявляється синонімом існування, а не просто особливим способом віддзеркалення світу. В центрі опиняється розум, а вже потім оцінюється все те, що прийнято називати об'єктивною реальністю. Тому думку й метафізичний розмисел класицисти розглядали як важливі критерії для оцінки мистецтва, його форм, уявлень про досконалість і красу. Для Н.Буало розмисел є справжнім орієнтиром для митця в його прагненнях віднайти ту

сторону природи, котра варта наслідування («Мистецтво поетичне», 1674).

Природно, що ці уявлення укладаються в певну ієрархію принципів, які набувають статусу незмінних, одвічних й одночасно універсальних законів для всіх видів мистецтва, у тому числі й для літератури. Ці закони базувалися на концепті нормативності й вимагали жорсткої системи регламентації жанрів, дотримання принципу їхньої «чистоти», структурної й композиційної впорядкованості. Виокремлювалися жанри «високі» (трагедія, поема, епопея), «середні» (комедія), «низькі» (епіграма, сатира, ідилія, байка). За кожним з цих жанрів закріплювався відповідний стиль, що також представляв окрему замкнену в собі сферу слововживання. Не дивно, що саме в XVII ст. у Франції починають особливо піклуватися про створення специфічних мовних норм, чим, наприклад, переймалися вчені відкритої за сприяння кардинала Ришельє Академії наук. Зберігається характерний для Ренесансу погляд на поета як на людину, що оволоділа величезним масивом знань про людину і світ, яка доносить ці знання до інших за допомогою поетичної мови, мови художніх образів і стилістичних фігур.

Мета мистецтва – прекрасне, що є об'єктивною властивістю природи, її внутрішньою, не завжди одразу збагненою сутністю. Відомий польський дослідник В.Татаркевич виділив принаймні п'ять важливих реєстрів, у межах яких класицисти сприймали «ідею прекрасного»:

1) прекрасне розлите в природі і представляє собою належні, вивірені пропорції, співмірність частин, відчуття міри і гармонії;

2) прекрасне закладене в природі речей, причому воно є їхньою об'єктивною властивістю, а відтак не залежить від людини, її суб'єктивного світу, фантазії чи вигадки. Тому прекрасне за своєю суттю – щось незмінне, неминуще. Його можна пізнати, але не вигадувати;

3) прекрасне належить до сфери «раціо». Його можна досліджувати, логічно пояснювати, досягати за допомогою розумових операцій;

4) прекрасне – ознака людського мистецтва, його неперевершені зразки були продемонстровані вже античними авторами. Водночас «культурне поле» прекрасного належить до сфери людської свідомості, тому головна проблема полягає в тому, щоб правильно обрати «оптику» бачення прекрасного;

5) прекрасне підлягає загальним правилам. Це проблема систематизації знань, проблема пошуку правильної й точної аргументації. Звідси – «краса форми» як логічно структурована категорія, що відображає не тільки майстерність митця, а й його інтелектуальну досконалість.

Найбільш цілісного виявлення цей тип класицизму дістав у французькій драматургії XVII ст. Показові тут трагедії П.Корнеля і Ж.-Б.Расіна. Уславилися своїми класицистичними творами й інші автори – комедіями Мольєр, байками – Лафонтен. Слід окремо сказати й про те, що театр посідав особливе місце в естетиці класицизму: на сцені можна було якнайпотужніше представити протистояння розуму і почуття, обов'язку і кохання, доповнюючи це драматичною грою, переживаннями та відчуттями акторів. До того ж саме театр дозволяв гармонійно

поєднати (ідеал для класицистів) різні види мистецтва – словесне, пластичне, музичне, живописне (декорації), хореографічне тощо.

Одна з найпоказовіших в історії європейських літератур стадій – *четверта стадія, просвітницький класицизм*. Раціоналістична доктрина, як зазначалося, була найбільш придатною для поширення просвітницької ідеології і знайшла продовження у формуванні на ранній стадії просвітницького руху вольтерівської течії художнього мислення в європейських літературах (Вольтер, Ш.Монтеск'є, О.Поп, Дж.Аддисон, Р.Стіл). Представники цього напрямку класицизму схилилися до ідеї «освіченого абсолютизму», особливо у Франції («Генріада» Вольтера, 1721), під яким вони часто-густо розуміли природну реалізацію проекту «освіченої гуманності» (за словами Ю.Габермаса) і бачили себе нащадками класицистів XVII ст.: Вольтер, наприклад, високо підносив творчість П.Корнеля і Ж.-Б.Расіна, а О.Поп з пієтетом цитував відомий поетичний трактат Н.Буало «Мистецтво поетичне».

Прикметною ознакою вияву цього класицизму було звернення до непопулярних серед представників класицизму попереднього століття прозових жанрів літератури. У цій прозі домінує, як правило, логічна ідея, котрій підпорядковується поетика, сюжет, композиція, стилістика, що служать лише для її «унаочнення», роблять її більш доступною для читача, який виявляється основним об'єктом докладання творчих зусиль письменників-просвітителів у процесі перетворення філософської дефініції на художній образ. Прикметна риса такої прози полягала в тому, що у ній не простежувався принцип «жанрової чистоти»: в прозі Вольтера, наприклад, дуже важко визначити чітку жанрову належність, оскільки його твори поєднують риси і крутійського роману, і гедоністичної новели рококо, і просвітительського «роману виховання», і сатирико-еротичної новели епохи Відродження, і філософського роману («Задіг, або Доля», «Кандід, або Оптимізм» та ін.).

Провідні жанри – повість (Вольтер), епістолярний роман («Перські листи» Монтеск'є), хоча не згасає увага і до «канонічних» для класицизму жанрових форм – поеми (Вольтер, О.Поп) і трагедії (Вольтер, Аддисон).

Через історико-культурні обставини в деяких країнах Європи Просвітництво не вступило у взаємодію з класицизмом, тому він не дістав відповідного розвитку у XVII ст. в окремих національних літературах, оскільки нашаровувався і накладався на бароко. Прикметно, що в самому бароко не тільки не перекреслювалося значення розуму як такого, а й існувала виразна тенденція до його естетизації.

Особливе місце в межах просвітницького класицизму займають такі його різновиди, як неокласицизм і веймарський класицизм. Перший з них пов'язується з творчою діяльністю німецького історика, знавця давнього мистецтва Й.Вінкельмана, котрий у своїх працях спробував «реабілітувати» значення античної класики в середині XVIII ст., відчуваючи, що класицизм у своїх найкращих ви-

явах (насамперед у французькій літературі) починав трансформуватися в салонний класицизм з відчутним переродженням у рококо з його грайливими й кокетливими художніми формами. Й.Вінкельман обстоював ідею про шляхетну простоту і спокійну велич давньогрецьких статуй, що є, на його думку, справжнім виявом краси, яку він протиставляв наступному віку «еклектизму».

Веймарський класицизм представлений постатями двох неперевершених письменників-просвітителів – Й.Гете і Ф.Шиллера, причому в рамки цього класицизму вписується не вся їхня творчість, а лише веймарський період, тобто 80–90-х рр. XVIII ст. (звідси і назва цього літературного явища). Цей класицизм також був зорієнтований на пріоритетність сфери розуму, скептично ставився до інтуїтивних начал, тяжів до поняття «правильного», нормативного, хоча тут і намітилася тенденція до переосмислення жорсткої й догматичної регламентації правил «старого» класицизму. Мистецтво дедалі більше розглядається як таке, що не просто наслідує природу, але й творить новий світ, а митець засобами художнього слова здатен перетворювати «дійсність у поезію» (Й.Гете). Показові твори веймарського класицизму – епічна поема «Герман і Доротея» (1797), трагедії «Іфігенія в Тавриді» (1786) і «Торкватто Тассо» (1790) Й.Гете, а також «Дон Карлос» (1787) і «Валленштайн» (1798–1799) Ф.Шиллера.

Нарешті *п'ята стадія* класицизму історично збігається з кінцем XIX – початком XX ст., коли класицистичні тенденції знову відчутно заявляють про себе в тогочасному літературному процесі. Класицизм цього періоду також прийнято називати неокласицизмом. Його віяння можна відчутти вже у Ніцше з його протиставленням аполлонівського й діонісійського начал в історії людської культури. Подібний класицизм спирався на активне використання міфологічних тем і мотивів, античних тем та сюжетів. Характерна його ознака – особлива пластичність і виразність поетичної мови, що тяжіє до прозорого та ясного образу. Щоправда, при цьому він міг легко поєднуватися і зі складною поетичною системою модерністів, символістів, екзистенціалістів (Р.-М.Рільке, Ж.-П.Сартр, С.Ґеорґе та ін.). До кінця не з'ясованим лишається питання про вплив класицизму на основні художні настанови соціалістичного реалізму.

\*\*\*

У межах бароко і під його безперечним впливом в Україні поширюється й літературний класицизм, який своїми окремими типологічними ознаками у XVIII ст. наближається до просвітницького (беручи до уваги той факт, що в Україні, як і в деяких інших європейських країнах, неможливо провести між ними чіткої межі). Український класицизм, як і в більшості європейських літератур, базувався на особливій раціоналістичній теорії пізнання й естетиці, де природа виступала джерелом універсалій і проголошувалася ідеальним взірцем для наслідування в мистецтві, стверджувався постулат про колізію в людині між її етичною та історичною сторонами, пропагувалася ідея про необхідність підпорядкувати

філософію й літературу певним моральним настановам, у тому числі і в їхньому православно-християнському вигляді, що іноді сприймалося як боротьба «за ум», котра диктувалася бажанням повернути гріховну людину до добра шляхом її перевиховання. При цьому звернення до сфери особистого життя не перекреслювало значущості «суспільної людини», яка наділена виразною національною ментальністю і виступає прибічником української національної ідеї.

Щоправда, проводячи паралель між українським класицизмом і бароко й говорячи про те, що певними художньо-естетичними моментами вони зближуються, необхідно не забувати, що в основі цих літературних напрямів лежать різні уявлення про логіку і раціональність. Якщо у класицистів на першому місці стоїть логіка причинно-наслідкових зв'язків, логіка «чистого» розуму, то у представників бароко – логіка «фігуральна», «метафізична», що тяжіє до алегоричного вирішення художнього конфлікту й до множинності смислів при вдумливому прочитанні текстів.

Важливу роль у формуванні класицистичного дискурсу в Україні відіграли поетики і риторики доби бароко, в яких виразно простежуються нашарування різних естетико-художніх систем – ренесансу, бароко і класицизму. Будучи похідними від ренесансних теорій поезії, українські поетики й риторики XVII ст. – першої половини XVIII ст. ґрунтувалися на аристотелівському вченні про мімесис, убачаючи його в наслідуванні вчинків, пристрастей і дій, але при цьому активно абсорбували й гораційський ідеал – наслідування класичних зразків минулого, називаючи його «наслідуванням у труді» (*imitatis operis*). Раціоналістичні підходи тодішні українські теоретики поширювали й на провідні концепти мистецтва слова: на мету і призначення поезії (яку часто розглядали в неподільному зв'язку з риторикою), на її природу, закони, структуру (роди, жанри, стилі).

Домінування раціоналістичних настанов проглядає в ученні Ф.Прокоповича про три стилі, які він докладно виклав у «Риторичі». Мислитель виділяє «високий», «середній» і «низький» стилі, ставлячи особливості їхнього вживання в залежність від характеру зображуваного предмета, явища, а також від мети і спрямованості промови оратора. При цьому він закликає бути поміркованим, не вдаватися до крайнощів і надмірностей у використанні цих стилів, вимагає чітко дотримуватися логічних правил слововживання. З'явившись в українській літературі у XVIII ст. не без впливів європейської художньої традиції, класицизм найповніше виявився в тогочасній поезії, у якій відчувалася виразна тенденція до аполонії розумових здібностей людини, культивувався погляд на світ з точки зору «раціоналізованого» суб'єкта. Хоча тогочасні художні пошуки українських письменників мали бароковий характер, деякі з них пишуть твори, котрі були, за словами Д.Чижевського, «зачеплені духом просвіченості»<sup>1</sup>. Отже, цим творам

<sup>1</sup> Чижевський Д. Історія української літератури : від початків до доби реалізму / Д.Чижевський. – Тернопіль, 1994. – С. 315.

притаманна висока оцінка «освіченого» розуму, що дистанціюється від надмірних пристрастей і порухів імпульсивної чуттєвості. Ф.Прокопович навіть пише «поради-перестороги», де закликає уникати спалахів чуттєвої душі, оскільки почуття, на його думку, є основною причиною розладу життя особистості, і лише розум може слугувати справжнім, а не вдаваним орієнтиром у повсякденному житті. Людина, яка потрапила в полон до своїх пристрастей, стає «нерозумною» й приреченою на «лиха» і невинуваті страждання. Висновок поет робить згідно з уявленнями про пріоритетність лише інтелектуального начала, котре дозволяє людині відсторонитися від усього суєтного й повсякденного. Ф.Прокопович закликає «убігати любові», а інтимні переживання оцінює як «напрасні "охи"» і «тяжели вздохи», котрі не приносять практичної користі людині, а лише стають на заваді розумові, зупиняючи вільний злет відстороненої від суєти думки («Також двовірші – поради-перестороги тому, хто згубне кохання собі запрошує», «Пісня світська» («Кто в світській житні хочет щаслив бити...»)). У класицистичному ключі ідеалізує раціональний шлях до пошуку істини Г.Кониський у вірші «Похвала логіці», який автор умістив у філософському курсі, прочитаному в 1743 р. у Києво-Могилянській академії. Поет убачає в науках «великого суддю», котрий дає змогу легко відрізнити фальшиве від правди, а в логіці – достовірний інструмент культивування людської думки, що надає їй витонченості й закінченості. Саме логіка, на думку Г.Кониського, має проїмати всі сфери людського існування, оскільки вона «в житті і навчанні всесильна». Більше того – гармонію й цілісність світу поет ставить у залежність від наявності в ньому настанови на слідування законам людського розуму:

Поки на світі цім матимуть силу закони людського  
Розуму й логіка, вождь їх постійний

і правда безсмертна<sup>2</sup>.

Апофеоз розумові, котрий спрямований як на пізнання всіх найпотаємніших сторін буття, так і безпосередньо використовується в житті людської спільноти, виразно простежується в панегіричному вірші М.Довгалевського «Панегірик Анні Іванівні», котрий за своїми жанровими ознаками наближається до оди. Поет у ньому схиляється до думки, що розум дозволив розширити межі уявлення людини про світ і став невичерпним джерелом практичних справ – від появи нових наук до навичок в управлінні державою. З усіх закладених природою в людині начал лише він виявляється здатним до творення неминущих цінностей, оскільки його результати здатні багатого пережити саму людину, фізичне існування якої вкрай нетривале:

Розум в житті головне, а все інше гине безслідно,  
Смерть забирає його, а таланти великі безсмертні.  
Розум правдивий і світлий досліджує вміло природу,  
Істину з надр недоступних Ереба на світ він виводить,  
Ратні полки у бою і поході тримає в порядку,  
Безліч він справ розглядає, керує народами світу<sup>3</sup>.

У драматургії особливе місце в зародженні і становленні принципів класицизму з рисами просвітницького в межах барокової системи художнього мислення посідає трагікомедія Ф.Прокоповича «Володимир». Про близькість цього твору до трагедій західноєвропейських класицистів і просвітелів уже не раз писалося в критичній літературі. М.Возняк, наприклад, зазначав, що «вибором теми, уведенням реальних осіб, життєвістю і драматизмом драми та її тенденцією, яка зачіпала сучасні авторів інтереси, завдячував автор познайомленню з французькими псевдокласиками в оригіналі або в польському перекладі Андрія і Станіслава Морштинів<sup>4</sup>. Водночас С.Єфремов навіть акцентував на виявленні в трагікомедії під впливом П.Корнеля та Ж.-Б.Расіна окремих ознак специфічної класицистичної поетики, котра, на його думку, позначилася «не тільки на загальній конструкції трагедокомедії, а й деякими деталями»<sup>5</sup>.

Г'еса згідно зі шкільними традиціями була драматичним панегіриком з присвятою ктитору Києво-Могилянської академії – гетьману Мазепі. Але Ф.Прокопович використовує лише зовнішню традиційну схему шкільної драми: герой, котрий звеличується у творі, не належить до міфологічних, біблійних або античних (звичних дійових осіб шкільної драматургії). Князь Володимир – це історичний персонаж. Створюючи його образ, письменник зосередився на літописних та агіографічних джерелах і фактично втілює у творі висловлений ним у поетиці «Про поетичне мистецтво» ранньопросвітницький класицистичний концепт, згідно з яким джерелом моральності може слугувати не лише пасеїстична міфологічна, а й реальна історія, адже «найбільше допомагають і наставляють в людському житті приклади предків, їх мужні і мудрі діяння». Власне кажучи, останній момент наближає трагікомедію за своїм задумом до історичної драми, котра була популярною на початковому етапі серед французьких просвітелів. У художньому конфлікті твору проглядають ранньопросвітницькі начала: Ф.Прокопович не просто змальовує переможний поступ християнства, а акцентує на дещо іншій стороні – на протистоянні язичників християнській вірі, що приймає форму колізії «старого» і «нового» як інтенціонально визначальних, але полярних «ідеологічних» начал. У протистоянні зі своїм опонентом Жериволом, який намагається всіма можливими способами обстоювати ідеали язичницької віри, Володимир не просто відкидає його позицію як таку, що суперечить його власним поглядам, а робить спробу ідейно обґрунтувати своє рішення щодо прийняття християнства. На допомогу він закликає «трезвий розум», котрий є для нього важливою запорукою того, що він не припускається трагічної в історичній перспективі помилки. Мета

<sup>4</sup> Возняк М. Історія української літератури : у 2 кн. / М.Возняк. – Львів, 1994. – Кн. 2. – С. 207.

<sup>5</sup> Єфремов С. Історія українського письменства / С.Єфремов. – К., 1995. – С. 175.

<sup>2</sup> Українська література XVIII століття. – К., 1983. – С. 55.

<sup>3</sup> Там само. – С. 51.

Володимира – не просто набувати нові знання (його діалоги з філософом), а використовувати їх так, щоб вони допомагали чинити згідно з моральним принципом розуму. Для такого застосування розуму необхідна віра – суб'єктивна впевненість в існуванні морального світу, побудованого на новому, християнському світобаченні. Ця моральність має узгоджуватися зі свободою вибору розумних істот, у тому числі й самого Володимира, а відтак стати необхідним джерелом законної, легітимної шкали етичних цінностей. Християнське вчення про Бога – це не просто доктринальна віра; воно в п'єсі безпосередньо торкається проблеми використання розуму як морально-доцільного діяння, що привносить енергію «оновлення», надає субстанційності й цілеспрямованості існуванню індивіда, котрий «просвітлюється» християнством і водночас має усвідомити відчуження від старої, язичницької віри.

Нашарування ранньопросвітницьких раціоналістичних принципів на бароко відчувається і в прозі – передовсім у творах історіографічного характеру, де порушувалися важливі проблеми політичної автономності України, обстоювалися природні права українців як окремого національного утворення, що прагне до етнічної й політичної емансипації, і як самостійної політичної, громадянської і навіть військової сили. Так, у літописі Г.Граб'янки барокова основа (динамізм оповідних структур, погляд на ціле як на систему вражаючих антиномій і контрастів) доповнюється класицистичним високим і навіть патетичним стилем, героїзацією згідно з традиціями героїчного народного епосу окремих історичних постатей (Б.Хмельницький), настановою на чіткість і логічну послідовність викладу історичних подій. Заявлено про українську націю як про державотворчу силу й у літописі С.Величка, що також відзначається деякими класицистично-раціональними ознаками: стислість і аргументованість оцінок виведених історичних діячів, пафос ствердження цінностей української нації на тлі бурхливих політичних суперечок і конфліктів, орієнтація на конкретний факт – протистояння козацтва польській експансії.

Державоцентристські потуги в просвітницькому ключі проглядають і в «Історії Русів», де не лише виразно проступає ідея раціонального усвідомлення історії українців як органічної частки історії інших європейських народів, а й закладається важливий стереотип природного демократичного духу козацтва, обстоюється теза про свободу як про важливий чинник їхніх духовних поривань і прагнень, міфологізується у преромантичному ракурсі походження й генеза українців як окремого національного й етнічного типу поряд з іншими слов'янськими і західними народами. Воля до розумного впорядкування життя тут поєднується з поглядом на пасеїстичну і хтонічну роль українців у розбудові нових принципів людських стосунків, які здатні надихати індивіда на моральні вчинки, згуртовувати соціум і легітимізувати процеси національного самовизначення, що може в перспективі розглядатись

як «мета в собі» й утвердження гуманного національно-визвольного проекту.

Проблема українського класицизму першої половини ХІХ ст. є однією з найбільш заплутаних в українському літературознавстві, особливо коли йдеться про його просвітницький різновид. Полеміка навколо його природи і стосунків з європейським класицизмом бере свій початок ще з кінця ХІХ ст. М.Петров у праці «Очерки истории украинской литературы XIX столетия» виокремив період української художньої словесності, котрому дав назву «український псевдокласицизм», який, на його думку, розпочався з творчості І.Котляревського. А Д.Чижевський, усвідомлюючи «нетиповість» українського класицизму ХІХ ст. на західноєвропейському тлі, слушно зазначав: «Не помітити в “українському класицизмі” класицизму було справді легко, – бо українська література класицизму не мала типових гатунків та зв'язаних з ними стилістичних та ідеологічних рис»<sup>6</sup>.

Відносну самодостатність українського класицизму можна оцінити й усвідомити, якщо поглянути на нього як на специфічне національне утворення такого типу літератури, де це явище виявлялося не як чисто художній феномен, а в динамічному поєднанні з іншими літературними напрямками і стилями. Його національна особливість полягає в тому, що він поставав не тільки і не стільки в результаті засвоєння художнього досвіду європейського класицизму, а й шляхом утвердження своїх власних моделей раціоналізованого типу художньої рефлексії, які мали специфічну природу і вияв, а тому й характеризувалися особливим типом інтерпретації дійсності.

Не відкидає у своїх байках бурлескно-трагедійного начала у класицистичних за своїм характером переробках од Горація й такий український письменник початку століття, як П.Гулак-Артемівський. У бурлескно-трагедійних одах, які виявляються надто далекими і за образною системою, і за тональністю від давньогрецького оригіналу, український автор ідеалізує природу, проголошує античний принцип пошуку епікурейської насолоди від життя, але водночас популяризує і гораційський ідеал «золотої середини». Принцип «золотої середини» був однією з типологічних ознак просвітницького уявлення про позитивного героя, котрий при виборі життєвого шляху намагався побудувати свою систему стосунків зі світом у такий спосіб, щоб якнайменше завдати неприємностей та шкоди іншим людям.

Власне, орієнтація на античність у П.Гулака-Артемівського дуже специфічна. Він, як правило, спирається на ту античну традицію, що ґрунтується на стихійно-матеріалістичному сприйнятті реальності. Природно, що поет часто повторює думку: ліпше безтурботно проводити час, ніж постійно мудрувати про його недосконалість. Для нього світ узагалі – вмістилице діаметрально протилежних начал, де добро і

<sup>6</sup> Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – С. 314.

зло природно мають урівноважувати одне одного. У цьому не можна не побачити певного відгуку лейбніцівської концепції загальної космічної гармонії буття і водночас раціоналізації за допомогою художнього слова у дусі традицій європейського класицизму різних життєвих сутностей, що існують у вигляді логічно усвідомлених концептів або схем.

Інший ракурс проблеми, що хвилювала просвітителів і класицистів, – співвідношення дурості та розуму у світі. У П.Гулака-Артемівського натрапляємо на дуже цікаву інтерпретацію цієї дилеми. Дурень здатний мудрувати, але результати його нерозумних учинків стануть цілком очевидними за своїми сумними наслідками з плином часу («Солопій та Хівря, або Горох при дорозі», «Дурень і розумний», «Дещо про того Гараська»). Проте й дурня письменник закликає мати свій власний розум, оскільки його нерозумність не випливає з природи речей, часто є ознакою набутого, неправильного життєвого досвіду («Солопій та Хівря, або Горох при дорозі») або є наслідком елементарного ледарства («Батько та син»).

Байка у творчості П.Гулака-Артемівського – один з найпомітніших жанрів українського класицизму серед невеликих поетичних жанрових форм перших десятиріч XIX ст. У ній активно розроблялися характерні для класицизму проблематика й тематика, що пояснювалося прагненням раціоналізувати сам процес узагальнення дійсності та утвердити ті цінності, що впливали б з розумного слідування приписам моральності та добродетності, хоча в українській байці цього часу й превалювала бурлескна стильова домінанта. Їй належить виняткова роль у розробці специфічного художнього прийому, що базувався на принципі точного, сконденсованого висловлення моральної сентенції (думки) в кінці твору. Ця думка мала впливати з раціоналістичної настанови письменника логічно пояснити своє власне ставлення до світу, інших людей, до сфери людських стосунків. Причому світ цих байок – це світ, який далеко не завжди «просвітлений» розумною свідомістю: в ньому панують іноді егоїстичні бажання, превалює приватний інтерес, якщо скористатися термінологією Гельвеція. Усе це заважає природному плину життя, де не завжди можна побачити послідовно розумне ставлення до самої реальності («Пан та собака»).

Не можна сказати, що в інших європейських літературах за часів Просвітництва байка була витіснена взагалі на узбіччя літературного процесу. І хоча такий теоретик класицистичної естетики, як Н.Буало, не знайшов для неї місця у своєму віршованому трактаті «Мистецтво поетичне», вона все ж таки відіграла помітну роль як у класичній парадигмі Просвітництва (Ж.Лафонтен, Ш.Баттьо), так і в конвергентній, про що вже йшлося раніше (І.Готшед, Г.Лессінг, О.Сумароков, М.Ломоносов, С.Трембевський, І.Красицький). Риси художньої поетики цього просвітницького різновиду байки можна узагальнити таким чином: розкриття теми через логічно побудований сюжет, підкреслено і тенденційно «правильна» позиція

автора, котрий апелює до розуму, що дає йому право висловлювати моральне напучування.

Сюжетна сторона байки, за допомогою якої і вирішується моральний конфлікт просвітницького типу, відіграє важливу роль у Є.Гребінки. Сатирично-бурлескна сторона у нього вже відходить на другий план і виразно дається взнаки на рівні стильової тенденції лише в окремих творах («Грішник», «Ворона і ягня»). І хоча в Є.Гребінки простежується вже властиве для романтизму іронічне ставлення до реальності, в якій немає місця для такого поняття, як абстрактно витлумачена справедливість, письменник усе-таки прагне раціонально оцінити людські пороки та конфлікти. Власне, це свідчило про наявність у творчості поета однієї з показових рис просвітницько-класицистичної манери художнього мислення, де раціональна ідея автора, покладена в основу його позиції, була визначальною в побудові художнього цілого. Їй і підпорядковувалися всі елементи літературного твору – сюжет, стилістика, виражальні й зображальні засоби.

Сюжет байки в Є.Гребінки носить, як правило, ілюстративний характер: події не так характеризують персонажів, як унаочнюють авторську настанову або думку. Тому фабула твору часто будується на кумедній ситуації, яка лише «прояснює» ідею або моральну сентенцію, до якої схиляється поет («Вовк і огонь», «Ворона і ягня», «Ведмежий суд»). Проте іноді фабула розгортається як діалог двох співрозмовників, що дає змогу чітко визначити різні погляди на предмет («Ячмінь», «Соловей»).

Важливе місце в історії українського класицизму належить бурлескно-трагедійній поемі І.Котляревського «Енеїда», котра значною мірою і визначила характер протікання та побутування цього художнього явища в українській літературі. У першу чергу впадає в око класицистична за своїм духом настанова автора покласти в основу фабули твору античний матеріал – «Енеїду» Вергілія, хоча І.Котляревський і йде при цьому своїм власним і надзвичайно цікавим шляхом. Поет залишає за собою право на вільну, ігрову інтерпретацію тексту давньоримського класика, якого він цінує як відомого письменника минулого, автора видатної античної поеми, що дістала статус класичного твору минулих часів. Але водночас і наголошує на тому, що він не збирається сліпо слідувати за цим твором, оскільки перед ним стоять інші художні завдання, ніж ті, що вирішувалися давньоримським поетом, котрі не зовсім співвідносяться із сучасною українською реальністю:

Виргілій же, нехай царствує,  
Розумненький був чоловік,  
Нехай не вадить, як почує,  
Та в давній дуже жив він вік.

Власне, таке вільне поводження із твором античного класика впливало із загальної тенденції літератури часів європейського Просвітництва, коли в письменників, насамперед у представників просвітницького класицизму, склалося переконання, що сучасні автори не тільки уподібнилися старожитнім, а й стали урівень з ними.

Потужний матеріалістичний запал, що був зумовлений бурлескно-трагедійним началом, визначально ламає уявлення про серйозність як про єдино можливу ознаку індивіда на шляху до розумового осягнення істини. І.Котляревський пропонує іншу перспективу: істину – навіть на рівні загальнонаціональних цінностей – можна шукати через використання (можливо, навіть підкреслено агресивно в плані діалектики та естетики творення образів) «низького» стилю. Поет утверджує сміх за умови видимої відсутності інших способів ставлення до дійсності як найбільш демократичний чинник формування національних ідеалів, які були б укорінені в українській ментальності й духовності, ґрунтувалися на українській історії та специфічному художньому слові. Останнє було спрямоване на особливий тип комунікації: до нього мав прислухатися той українець, який ще не забув традицій попередньої української літератури й відчував у собі внутрішню потребу плекати власну національну ідентичність у просторі цього слова. Таким чином, уже в площині історичного прочитання твору сучасниками містився важливий націотворчий імпульс, що був визначальним для більшості представників «високого» європейського класицизму, хоча й реалізовувався він в інших естетичних параметрах і художніх формах. І.Котляревський утверджує таку систему раціонально визначених орієнтирів, які здатні розгальмовувати в людині всі її природні поривання та бажання, зокрема й ті, що пов'язані з життям тіла. Не дивно, що з цією метою він звертався до образів українських козаків як славних лицарів, які водночас виступають і безтурботними гультаями, відчайдушними розбишаками, котрі не цураються надмірного вживання їжі та горілки, вже самий вигляд яких навряд чи узгоджується з уявленням про ідеального служителя своєї державі, і як люди, що цінують бойове товариство, побратимство, дружбу, честь і гідність. Тобто власне ті етичні цінності, що їх сповідували європейські класицисти в якості певного набору моральних рис ідеального героя.

Проблема демократизації образу головного героя – одна з основних в естетиці просвітницького класицизму. І хоча, наприклад, у вольтерівській традиції переважає герой, як правило, недемократичного походження, то, скажімо, в німецькому неокласицизмі, навпаки, можна зустріти центральних персонажів, котрі не належать до аристократичних родин («Міс Сара Сампсон» Г.Лессінґа). І.Котляревський максимально вільно трактує героя просвітницької літератури. Він у нього може належати не просто до низів суспільства, а й нагадує в деяких сценах декласованих, маргінальних представників «дна» суспільства, у яких немає нічого за душею. Логіка підказує, що цей герой здатний не так створювати цінності життя, як десакралізувати їх. Тому всі спроби нав'язати такому героєві наперед визначену, логічно обґрунтовану суспільну місію зводяться нанівець. Але в І.Котляревського все набагато складніше: саме цьому, а не будь-якому іншому героєві відводиться вирішальна історична роль у започаткуванні нової римської держави. Саме цей герой виявляється здатним відмови-

тися від усього того, що обтяжує звичайного індивіда, який перебуває в певній залежності від соціуму і є лише частиною державного організму. У цьому плані герої І.Котляревського вирізняються абсолютною свободою – вони ще не мають самої держави, якій повинні служити, а тому дозволяють собі виявляти й реалізовувати всі свої природні прагнення і бажання. Проте вони є тими піонерами, котрі виконують важливу історичну місію – закладають основи нової державності, тому логічно, що цій державотворчій місії вони підпорядковують своє власне «я», котре ще часто виступає частиною корпоративного цілого. Цю тезу свого твору автор реалізує на прикладі образів Низа та Евріала, які виступають не тільки в якості таких героїв, котрі здатні на великі подвиги задля своїх товаришів, а й допомагають авторові вирішити типово класицистичний конфлікт. Перед тим, як іти в табір ворогів, між ними, як відомо, відбувається суперечка, яка впливає з класицистичного уявлення про те, що людина завжди повинна підпорядковувати свої еґотичні індивідуальні або сімейні інтереси загальним, спільним, навіть тоді, коли це може принести страждання близьким людям.

Позначився класицизм і на українській прозі перших десятиріч XIX ст., де він також постає у складному поєднанні та взаємодії з іншими літературними напрямками та стилями, тобто фактично носить амальгамний характер. Показово тут можна вважати постать Г.Квітки-Основ'яненка, у низці повістей якого наявні типологічні риси класицистичної поетики й естетики, хоча вони і не відіграють такої помітної ролі, як, скажімо, сентименталізм. Про наявність класицистичних художніх принципів у творчій манері письменника не раз писали різні дослідники (Д.Чижевський, З.Геник-Березовська). У письменника дуже важко виокремити в межах одного твору чіткий набір превалюючих художніх засобів, що належать винятково до однієї ізольованої естетико-художньої системи. І просвітницький реалізм, і просвітницький класицизм об'єднує ціла низка типологічних ознак – тяжіння до писання з натури. Сам письменник обстоював при цьому думку про необхідність дидактично-просвітницького первня: «Пишется, что Бог на мысль послал, была бы цель нравственная, назидательная, а без этого как красно ни пиши – все вздор», наявність складного співвідношення: людина – навколишнє середовище, де емпірична реальність (реалізм) або обставини, що склалися (класицизм), стають важливим джерелом для пояснення поведінки героя, тенденція до просвітницької логіко-естетичної схематизації літературного персонажа, в якому проглядає не так чітко окреслена особистість, як абстрактно витлумачена людина, що намагається реалізувати в самій реальності певні загальнолюдські моральні принципи та ідейні настанови, що були втрачені іншими представниками людської спільноти. У Г.Квітки такий підхід часто доповнювався християнсько-етологічною дидактичною настановою і вірою в можливість морального переродження середовища, де відхилення від норми – це лише результат випадкової помилки, тимчасової втрати справжніх етичних орієнтирів. Лише урок, що його на власному прикладі демонст-

рують герої (Тихон Брус, Ївга, Наум Дрот), може повернути будь-яку особистість на істинний шлях. А відтак і відкрити їй перспективи для самоствердження як внутрішньо самодостатньому індивідові, котрий бачить своє призначення у служінні «обществу» («Добре роби, добре й буде»), в обстоюванні зневаженої справедливості і права на власне щастя («Козир-дівка»).

Як і в творчості І.Котляревського, класицизм Г.Квітки-Основ'яненка побутує в межах художнього мислення бурлеско-трагестійного типу. Класицизм наявний, наприклад, в оповіданні «Салдацький патрет», композиція якого будується на кумулятивному принципі доповнювання нових і нових епізодів, що «нанизуються» на сюжетний каркас твору у хронологічній послідовності. Фактично вони мають служити послідовному – крок за кроком – проясненню раціонально визначеної авторської логічно-дидактичної позиції, котра зводиться до формули-сентенції у вигляді приказки, що завершує твір: «Швець знай своє шевство, а у кравецтво не мішайся!». Подібний естетичний прийом, котрий дозволяв основну думку твору втиснути в межі однієї умовляючої і водночас дидактичної фразисумовиводу, нагадує той тип європейського класицизму, який базувався на мольєрівській сатирико-гумористичній традиції з превалюванням етико-гуманістичного пафосу окремо і чітко висловленої раціональної ідеї у творі й неприйнятті всіх тих начал, котрі здатні «заплутувати» розум у його прагненнях розібратися в певній життєвій ситуації.

Момент повторення схожих епізодів, підсилений сатирою і гумором, уповільнює розгортання подій у творі, але відкриває авторові можливість для змалювання національно-етнографічних деталей побуту та життя певних людських типів, які виступають, з одного боку, як статичні персонажі, а з другого, – як раціональні персоніфікації простонародних людських рис.

Загалом для Г.Квітки характерна тенденція змальовувати персонажів за таких обставин, коли перед ними виникає складна колізія між їхніми суб'єктивними прагненнями й бажаннями та обов'язком, котрий розуміється часто як слідування певній абстрактній «ідеологічній» програмі, що не суперечить складеній у селянському середовищі системі соціальних стереотипів та етико-культурних відносин. Іншими словами, для письменника важливим є момент раціоналістичного усвідомлення героєм своєї ролі за тих обставин, у які він потрапив. Тут письменник пропонує органічний для класицизму шлях – пошук необхідних логічних аргументів, котрі могли б примирити скривджену особистість і суспільство. Не дивно, що часто вихід зі складної життєвої ситуації, з якої герой не може вийти самотужки, письменник у душі раннього раціоналістично-вольтерівського Просвітництва бачить у зовнішній сфері, де на допомогу може прийти «добрий» губернатор («Козир-дівка»). Позначився класицизм і на українській драматургії перших десятиріч XIX ст., де він проявився здебільшого в комедійних жанрах – «малоросійської комічної опери» та комедії з народного життя. І в «Наталці Полтавці», і в «Москалі-чарівни-

кові» І.Котляревського домінує така поведінка персонажів, котра впливає безпосередньо з їхньої природи або натури. Тут ще немає реконструкції душевного життя персонажів, оскільки емпірична реальність не відіграє помітної ролі для з'ясування психологічної сторони обставин, у яких перебувають герої. Свої почуття персонажі виявляють спонтанно, імпульсивно, але за цими спалахами їхнього душевного життя можна побачити логічну ідею автора, котра завжди носить моралізаторський, напучувальний характер. Драматург, як правило, намагався дати глядачеві урок «справжньої» моральності. При цьому – і це важливий у контексті просвітницького класицизму концепт – І.Котляревський переконаний у тому, що розум і мораль – це ті поняття, котрі утворюють специфічний синтез добродетельностей, що іноді навіть впливають одна з одної. «Где здоровый рассудок, там ожидать можно и прямой добродетели», – стверджує солдат у «Москалі-чарівнику». Його вчинки і хитрість, до якої він удається, використовуються із суто моральною метою – він намагається викрити брехню й повернути людину (Финтика) на шлях добродетельності. Момент перевиховання та повернення людини до добра досліджує письменник і на прикладі образу Возного в «Наталці Полтавці», хоча в цьому персонажі відчутний водночас і русоїстський принцип – віра у вроджену, природну доброту індивіда. Відтак пошук справжньої особистості письменник прирівнює до пошуку не так соціальної, як моральної ідентичності. Ця ідентичність впливає не просто з утвердження продуктивності інтелектуальних цінностей, а з обстоювання логоцентричної ідеї про продуктивність моральності й моральної поведінки. Лише остання й здатна вивести людину на шлях гармонії зі світом. Власне, і в цьому можна побачити класицистичне начало: існує постулат морального вибору, а відтак і відповідальності людини, котра не має права на такий учинок, що виводить її за межі усталених, унормованих, патріархально усвідомлених стосунків з іншими.

Класицизм виявився у поєднанні з іншими літературними явищами і в драматургічній творчості Г.Квітки-Основ'яненка. Особливо прикметні в цьому плані два твори – комедія «Шельменко-денщик» і «водевиль-шутка» (за визначенням автора) «Бой-жінка». Тут можна побачити образ героя-шахрая (Шельменко, Сумасвод), що успадкований від шахрайського європейського роману бароко і водночас характерний для народної казки. Удаючись до відвертого і неприхованого обману, герой такого типу досягає моральної мети – сприяє утвердженню правди і справедливості, яких неможливо досягти нормальним, чесним шляхом. Фактично героєм змушений удаватися до таких методів задля того, щоб допомогти тим людям, інтереси яких він і представляє у творі, не забуваючи при цьому про свій приватний інтерес. Останній полягає не в задоволенні своїх егоїстичних прагнень і бажань, а в служінні загальному добру, яке усвідомлюється як альтруїстичне служіння іншим людям – у комедії закоханим Скворцову і Насті. І хоча в кінці твору Шельменко й дістає посаду «управляючого над отчинами», не це безпосередньо керувало ним, штов-



хаючи на шахрайство. Швидше це логічний наслідок допомоги іншому, що, зрештою, згідно з просвітницькою тезою, не може не привести до природної винагороди.

На рівні поетики класицизм відчувається в цих творах у заданості композиційної побудови, в зорієнтованості на моральне повчання як на домінують сюжетного каркасу (події розкривають не сутність характерів дійових осіб, а готують глядача до утвердження моральної правоти героя), наявний тут і певний класицистичний схематизм у розподілі ролей: одні персонажі знаходяться на стороні правди («Шельменко-денщик»: Шельменко, Скворцов, Настя; «Бой-жінка»: Настя, Сумасброд), інші – ні (відповідно – Шпак і Потап). Позитивних персонажів об'єднує корпоративний дух солідарності, що забезпечує їм цілковиту перемогу над антагоністами. Однак і тут бурлеск виступає важливим чинником твору – на ньому будується простонародна мова Шельменка, який не цурається знижених жартів, бурлескна поведінка відзначає Сумасброда, який залицяється до своєї власної сестри, хоча при цьому й розігрує її. У «Бой-жінці» послідовно розгортається думка про те, що над людиною немає іншої влади, окрім здорового глузду і патріархальних цінностей. З цього випливає й найважливіше завдання – пробудити того, хто знаходиться у стані «сну розуму». Не дивно, що в кінці твору Потап навіть дякує Насті: «Сказано: людей слухай, а свій розум май. Спасибі тобі, жінко, що ти мене до розуму довела».

В українському класицизмі на відміну від західноєвропейського немає радикальних людських конфліктів, не характерний для нього і гостро кри-

тичний пафос – просвітницька критика в ньому зосередилася на сфері людських стосунків, котрі ще не усвідомлювалися як частина соціальних взаємовідношень між індивідами. В умовах насильницької герметизації української літератури з боку великодержавного російського імперського центру класицизм розвивався в ній за специфічними законами амальгамного типу, що уможливило його взаємодію з іншими літературними напрямками і стилями, надаючи йому нової якості, нових художніх вимірів і перспектив. Особливий тип українського класицизму полягав у тому, що його структури художнього мислення базувалися на можливості раціональної рефлексії щодо зображуваної реальності, в орієнтації на розумне, цей важливий художньо-естетичний корелят, як у розбудові художнього цілого, так і в утвердженні специфічної програми, яка стверджувала вищість морально виваженого й розумного слова, віддавала пріоритет тим цінностям, що узгоджувалися з вимогами здорового глузду.

Класицизм в українській літературі засвідчував процес становлення нового семіотичного поля художнього слова, що було зорієнтоване на престижність морального як дискурсивної категорії: власне, цьому моральному належала виняткова роль не лише у визначенні шкали *добродійності/порочності людини*, а й у виробленні відповідної поетики, де раціонально усвідомлена письменником природна моральність, будучи фактично синонімом розумного, стає стрижнем сюжетної і композиційної побудови. І сюжет, і композиція слугували в такій системі цінностей унаочненню морального повчання, до якого схилився автор.

#### Контрольні запитання для учнів

1. Які основні принципи класицизму як художнього напрямку?
2. Поміркуйте, чи є підстави для того, щоб виділити кілька стадій у розвитку класицизму в історії світової літератури.
3. Як можна схарактеризувати визначальні моменти кожної зі стадій класицизму? Обґрунтуйте свою відповідь, наведіть приклади.

4. Чи можна, на вашу думку, говорити про те, що в українській літературі класицизм набув специфічного розвитку?
5. Поміркуйте, чи є підстави вважати, що окремі положення класицизму як особливого типу художнього мислення відчуються в різних жанрах української літератури – поезії, прозі і драматургії.

#### Рекомендована література

1. Бі л е ц ь к и й Л. Основи української літературно-наукової критики / Л.Білецький. – К., 1998.
2. К о р п а н ю к М. Українська літописна проза: ознаки просвітництва й класицизму / М.Корпанюк // Слово і Час. – 1997. – № 3. – С. 30–34.
3. Л і м б о р с ь к и й І. Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм / І.Лімбагорський. – Черкаси, 2006.
4. Л і м б о р с ь к и й І. Теоретичний дискурс літературного класицизму в Україні та західноєвропейська естетична традиція / І.Лімбагорський // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». – Серія «Філологічні науки». – 2003. – Т. 21. – С. 18–24.
5. Л і м б о р с ь к и й І. Українське літературне Просвітництво на західноєвропейському тлі: проблеми типології та національної ідентичності / І.Лімбагорський // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колежіумах. – 2002. – № 5. – С. 32–54.
6. М о р о з Л. Класицизм і драматургія Івана Котляревського / Л.Мороз // Рідний край: Науково-публіцистич-

- ний художньо-літературний альманах. – 2003. – № 2(9). – С. 93–98.
7. Н а л и в а й к о Д. Искусство: направления, течения, стили / Д.Наливайко. – К., 1981.
8. Н а л и в а й к о Д. Українські поетики і риторики епохи Бароко: типологія літературно-критичного мислення та художня практика / Д.Наливайко // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». – Серія «Філологічні науки». – 2001. – Т. 19. – С. 3–17.
9. Н а л и в а й к о Д. Українські неокласики і класицизм / Д.Наливайко // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К., 2006.
10. Ч и ж е в с ь к и й Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму / Д.Чижевський. – Тернопіль, 1995.
11. Я ц е н к о М. На рубежі літературних епох: «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. / М.Яценко. – К., 1977.