

АНІКО БЕРЕГСАСІ, ТЕТЯНА ЧОНКА

АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ



2024

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

АНІКО БЕРЕГСАСІ, ТЕТЯНА ЧОНКА

**НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК
для студентів-філологів**

Берегове, 2024

Даний посібник розрахований на здобувачів спеціальності підготовки магістрів з галузі знань 03 «Гуманітарні науки» 035 «Філологія» 035.01 денної та заочної форми навчання, які вивчатимуть дисципліну «Аналіз художнього тексту» на другому курсі магістратури.

Затверджено до використання у навчальному процесі
на засіданні кафедри філології ЗУІ ім. Ф. Ракоці II

(протокол № від 2024 року)

Розглянуто та рекомендовано

Радою із забезпечення якості вищої освіти

Закарпатського угорського інституту ім. Ф. Ракоці II

(протокол № від 2024 року)

Рекомендовано до видання в електронній формі (PDF)
рішенням Вченої ради Закарпатського угорського інституту ім. Ф. Ракоці II

(протокол № від 2024 року)

Підготовлено до видання в електронній формі (PDF)
кафедрою філології спільно з Видавничим відділом
Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II

Автор:

Берегсасі Аніко, доктор габілітований,
професор кафедри філології

Закарпатського угорського інституту ім. Ф. Ракоці II

Чонка Тетяна Степанівна, кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української філології

Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II

Рецензенти:

Балла Евеліна Юріївна, к. ф. н., доц кафедри української літератури
Ужгородського національного університету

Баняс Володимир Володимирович, к.ф.н., доц. кафедри філології
Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II

За зміст відповідальність несуть автори.

Відповідальні за випуск:

Олександр Добош – начальник Видавничого відділу ЗУІ ім. Ф.Ракоці II

Видавництво: Закарпатський угорський інститут імені Ференца Ракоці II

(адреса: пл. Кошута 6, м. Берегове, 90202. Електронна пошта:

foiskola@kmf.uz.ua)

© Аніко Берегсасі, Тетяна Чонка 2024

© Кафедра філології ЗУІ ім. Ф. Ракоці II, 2024.

ЗМІСТ

Вступ.....	7
Літературний твір як художня система.....	8
Структура літературно-художнього твору.....	12
Теоретичні основи аналізу художнього твору.....	17
Діалогіка художньої творчості: автор, герой, читач як творці й учасники літературного діалогу.....	24
Діалогіка художньої творчості: комунікативно-літературознавчий аспект.....	30
Діалогічність художнього твору як основа інтерпретації літературної творчості.....	38
Актуальність застосування компаративного аналізу художніх текстів в сучасному літературознавстві.....	46
Рекомендації до практичних занять з дисципліни.....	83
Короткий словник літературних термінів.....	101
Художньо-стильові напрями і течії в літературі.....	103
Художні засоби.....	106
Теорія віршування.....	106
Літературні роди та жанри.....	108
Специфіка художнього твору.....	110
Використана література.....	112

ВСТУП

Художня література – це завжди спілкування, діалог між автором і читачем: митець щедро й безкорисливо віддає свій досвід і знання тому, хто хоче й може ними збагатитися. Завдання філолога насамперед усвідомити свою місію – полюбити слово й оволодіти ним, навчитися глибоко проникати у таємничий світ художнього твору й допомогти іншим помічати й пізнавати літературні світи, збагачуючись і привносячи у життя добро і красу.

Завдання даного курсу – сприяти виробленню фахових компетенцій, зокрема: здатності осмислювати мистецтво слова як систему систем, розуміти еволюційний шлях розвитку вітчизняного і зарубіжного літературознавства; здатності до критичного осмислення історичних надбань та новітніх досягнень філологічної науки; здатності вільно користуватися спеціальною термінологією в обраній галузі філологічних досліджень; здатності ефективно й компетентно брати участь у різних формах наукової комунікації (конференції, круглі столи, дискусії, наукові публікації) в галузі філології.

Програмними результатами навчання є: здатність оцінювати власну навчальну та науково-професійну діяльність, будувати і втілювати ефективну стратегію саморозвитку та професійного самовдосконалення; упевнено володіти державною мовою для реалізації письмової та усної комунікації, зокрема в ситуаціях професійного й наукового спілкування; презентувати результати досліджень державною мовою; оцінювати й критично аналізувати соціально, особистісно та професійно значущі проблеми і пропонувати шляхи їх вирішення у складних і непередбачуваних умовах, що потребує застосування нових підходів та прогнозування; оцінювати історичні надбання та новітні досягнення літературознавства; доступно й аргументовано пояснювати сутність конкретних філологічних питань і власний погляд на них як фахівцям, так і широкому загалу, зокрема особам, які навчаються; планувати, організовувати, здійснювати і презентувати дослідження та/або інноваційні розробки в конкретній філологічній галузі.

У даному посібнику ми намагалися зібрати дані про структуру художнього тексту, принципи, шляхи та методи його аналізу, які сприятимуть реалізації викладених вище завдань.

Наша мета – максимально сприяти розвитку творчих та професійних здібностей майбутніх філологів, адже уміння грамотно, творчо, без шаблонів, без цитування авторитетів, аналізувати художній твір є запорукою успішної професійної самореалізації. Більше того, ми переконані, що це перша сходинка до власної творчості.

Автори посібника)

Літературний твір як художня система

Художній твір¹ – термін, яким позначають твір, що має передусім естетичну або розважальну цінність. Здебільшого цей термін використовується, коли мова йде про твори літератури й кіно, тоді як картини, статуї тощо частіше називають витворами мистецтва. Художній твір — явище художньої літератури, тобто гетерогенного за походженням мистецтва, яке має самодостатню естетичну цінність, що може бути по-різному трактована, інтерпретована залежно від мети і досвіду читачів, літературних критиків .

Літературно-художній твір — основна форма існування літератури як мистецтва слова.

Маючи передусім естетичну цінність, художні твори протиставляються творам науковим і документальним, для яких основною є пізнавальна цінність. Специфіка творів, які називають художніми, така, що вони часто використовують вигадку: можуть розповідати про події, що начебто відбувалися у вигаданому світі, країні чи місті, з вигаданими людьми. Іноді твір художньої літератури чи художній фільм розповідає про людей, що існували реально, але водночас автор такого твору збагачує реальні біографії вигаданими деталями чи сконструйованими розмовами. У таких творах автор використовує багато художніх засобів, наприклад: епітети, порівняння, алегорії, рефрени, гіперболи, літоти, метафори, іронії, риторичні запитання та звертання, що робить твір цікавішим для читача. Художня історична література й художнє історичне кіно часто дещо відхиляються від ходу подій, зафіксованих в науковій історичній літературі.

Проблема сприйняття літературного твору

Письменник як фізична особа, стаючи автором твору, перевтілюється у таку особистість, яка добирає образи, творить предметний світ за власним, іманентним законом, згідно з яким представляє адресатові ідеальне послання-висловлювання. Художній твір виникає як результат співтворчості творця і читача, що ведуть між собою уявний діалог. І цей об'єктивований результат співтворчості фіксується у тексті засобами писемної мови, яка є формою мовлення автора, оповідача, персонажів. Цілісний художній світ, створений уявою сприйняття, викликає цілісний читацький образ (щоправда, його ізоморфність до образу, створеного митцем, залишається проблематичною). Тому твір художньої літератури не стільки відтворює дійсність, скільки моделює її авторське сприйняття, письменницьку візію.

У цьому відношенні, художній твір є результатом творчості, засобом вислову, своєрідною мовною структурою, яка конкретизується в читацькому сприйнятті і певною мірою відбиває об'єктивну дійсність крізь призму суб'єктивного світу. Це — своєрідна фікція (fiction). Проте міра об'єктивного і суб'єктивного, відображеного й уявного, відтвореного й деформованого, буде щоразу іншою, залежною від мети

¹ <https://uk.wikipedia.org/wiki/>

суб'єкта художнього процесу, того літературного напрямку і стильової течії, в річищі яких автор, приймаючи їх канони чи деформуючи їх, творить.

Художнє слово

Художнє слово – це засіб впливу на людину за допомогою образних виразів та персоніфікованих героїв. Це своєрідний інструмент, яким автор створює справжній образний мікросвіт з метою певного естетичного впливу на читача (за Х. І. Кайбідою).

Виховна та художня цінність цього виду мистецтва обумовлена специфікою засобів втілення в ньому художнього образу, насамперед, мовних засобів виразності, адже мова літературного твору є найкращою, найвищою формою літературного мовлення.

Художній твір як основна форма буття літератури²

Основною формою буття літератури як мистецтва слова є літературно-художній твір, що виступає як цілісний образний організм, «образ світу, в слові явлений». У найзагальніших рисах літературно-художній твір можна визначити як розповідь про певну життєву подію (вигадану чи ні), що ведеться від особи реального або уявлюваного автора з розрахунком на естетичне враження й містить у собі його передумови. Від інших словесних творів літературно-художній твір відрізняється тим, що предметом його розповіді є умовно, а не реально-життєва подія, яка існує виключно в суб'єктивній, авторській або його оповідача уяві, а завдяки їхньому посередництву в такій же суб'єктивній читацькій уяві, але не в об'єктивній реальності, навіть у тому випадку, коли в основу предмета розповіді покладені якісь реальні життєві факти (історії, біографії і т. п.). На відміну, скажімо, від історика, письменника більше цікавить не те, як було насправді, а як мало б чи могло б бути. Об'єктивна дійсність, що відображена у творі, — це не сама життєва реальність як така, а більшою чи меншою мірою життєподібна ілюзія реальності, яка в кінцевому підсумку становить не самостійний інтерес, цікава не сама по собі, не з точки зору пізнання та розуміння сутнісних об'єктивних закономірностей і механізмів її існування (в чому, власне, полягає кінцева мета наукових, побутових — не художніх словесних творів), а у її здатності створювати передумови для естетичного враження, з розрахунку на яке твір, зрештою, і пишеться.

Естетично виразним, тобто здатним викликати емоційно-інтелектуальні переживання ціннісного порядку при його сприйнятті, твір, у свою чергу, може стати за умови наявності в ньому сукупності певних чинників, серед яких найважливішими є:

1) *Яскраво-індивідуальна*, підкреслено-особистісна форма емоційно-інтелектуального переживання світу, що відрізняє авторське світобачення і, з огляду на його оригінальність, нетривіальність, слугує потенційним джерелом збудження відповідних думок, асоціацій, почуттів у читача. Якщо почуття, які прагне викликати автор, фальшиві, не пропущені ним крізь його власну душу, якщо думки та ідеї, які він висловлює, банальні і стереотипні, — такий твір не має шансів на те, щоб зацікавити читача, змусити його хвилюватися й розмірковувати над прочитаним, співпереживати думкам і почуттям його героїв та автора.

² <https://studfile.net/preview/7133082/>

2) *Актуальність, вагомість проблематики*, з якою пов'язаний предмет розповіді у творі і яка є свого роду нервовим його центром. Якщо читач не знаходить у творі питань і проблем, здатних зачепити його «за живе», викликати певні, хоча б і далекі аналогії з його власним життям або життям його найближчого оточення, якщо у творі не буде нічого такого, що нагадувало б його власний життєвий досвід, але одночасно й перевершувало б його, розширювало б його кругозір, — ніяких ціннісних переживань у свідомості читача не з'явиться. Вагомість проблематики твору визначається мірою та рівнем довершеності втілення в ньому загальнолюдських цінностей буття як таких або ж у їхньому соціальному вияві.

3) *Емоційна виразність* і точність вислову, відповідність ужитих у творі мовних засобів змістові. Твір буде естетично виразним тільки за умови, що буде написаний не сухою, протокольною мовою і не матиме штампованих висловів і словесних конструкцій, — тих, які ми чуємо щодня на вулиці, на роботі, вдома.

4) *Цілісність твору*, тобто взаємовідповідність і підпорядкованість усіх його окремих і розрізнених елементів тій художній та ідейній меті, яку ставить перед собою автор і виразом якої виступає весь твір. Художній твір — це не хаотичне нагромодження слів, образів, ідей, а упорядкована система їхніх зчеплень, в якій — в ідеалі — усе так тісно «підігнане» одне під інше і одне з іншого впливає, що з нього, без відчутних втрат для розуміння його ідейно-художньої суті, не можна вилучити жодного слова (особливо у віршових творах), жодної сцени (в прозових творах), оскільки у справжньому — довершеному художньому творі немає нічого випадкового й зайвого, усе в ньому, до найменших, здавалося б, «дрібниць», має свій внутрішній, мотивований змістом цілого сенс і виконує певне смислове навантаження. Цілісність твору забезпечується єдністю авторського погляду на речі, про які він пише, взаємовмотивованим співіснуванням усіх значущих елементів його твору.

У свою чергу естетична даність художнього твору — ще не гарант, а лише передумова його естетичного сприйняття. Вона не замкнута в собі, умовно кажучи, не самодостатня, і розрахована на відповідну естетичну готовність читача виявити зусилля для того, щоб сприйняти її в усій повноті. Читач немовби замикає собою естетичний ланцюжок, започаткований автором, і в кінцевому підсумку, тільки від нього самого залежить, чи зможе він гідно оцінити естетичні переваги твору, відчути справжню художню насолоду, читаючи його. Якщо ми не готові до сприйняття твору, якщо ми не налаштувалися на відповідний емоційний лад, не спрямували свої думки у відповідне річище, якщо ми беремо з твору лише голу фактичну інформацію, стежимо за загальним перебігом подій у ньому, якщо ми навіть не намагаємося зрозуміти його ідейну або емоційну суть, не співпереживаємо настроям особистостей, змальованих або відображених у творі — ясно, що ніякої насолоди, ніякого катарсису (морального та емоційного очищення) ми не відчуємо, нічого нового й важливого для себе не відкриємо. За справедливим висловом І. Франка: Книги — морська глибина: Хто в них пірне аж до дна, Той, хоч і труду мав досить, Дивнії перли виносить.

Розмаїття типів художніх творів, загальна сукупність яких визначає специфіку літератури в цілому і окремих національних літератур на тому чи іншому історичному етапі їхнього розвитку, спирається на більш-менш сталу диференціацію творів словесності за їхніми родовими ознаками, в основу яких покладена міра

безпосередності вираження думок та почуттів автора. Вираження думок, почуттів, більш безпосереднє і водночас більш поглиблене, визначає ліричні твори — найособистіснішу форму світовідчуття. У творах епічних та драматичних авторські переживання не виступають з такою безпосередністю, як у ліриці, вони немовби приховані за картиною «чужого» життя, про яке розповідається у творі, і прагнуть до більшої об'єктивності свого значення. Поділ творів на типи за ознаками їхньої родової належності додатково диференціюється виділенням видових, тобто жанрових моделей творів у межах кожного з родових типів.

В духовному житті суспільства літературно-художні твори виконують різні функції, з яких найголовнішими є такі:

1) *Естетична*, яка полягає в тому, що твір дає інтелектуально-емоційне задоволення, збуджуючи уяву читача і спонукаючи його до співпереживання (емпатії) тому, про що у творі йдеться. Здатність співпереживати в читача подібна до тієї, яку відчуває автор, коли пише свій твір. Про емпатичні переживання говорять майже всі автори й багато читачів, особливо тих, у яких високо розвинена читацька культура, але чи не найяскравіші свідчення такого роду залишив нам Г. Флобер стосовно свого роману «Пані Боварі». «Починаючи з двох годин пополудні, пишу сьогодні Боварі. Я присутній на прогулянці кіньми: відчуваю спеку — до поту, в горлі пересохло. Ось один із небагатьох днів мого життя, який я провів у найповнішій ілюзії, від початку до кінця! Зараз, о шостій, коли я пишу, кожне слово б'є по нервах... я так глибоко відчував переживання моєї героїні, що я злякався сам заразитися ними насправді, я піднявся з-за столу і відчинив вікно, щоб заспокоїтися; у мене тепер сильно болять коліна, спина, і голова, якась втома нервово відчувається мною, і оскільки я весь у коханні, то потрібно, перед тим, як лягти спати, описати... їхні пестоші, поцілунки й усі думки, які в мене є. Яка насолода писати, не бути більше собою, перевтілюватись у зображувані істоти! Сьогодні, наприклад, водночас і чоловік, і жінка, і коханець, і коханка, був на прогулянці кіньми в осінній, пополудений час, під жовтим листям, і я був кіньми, листям, вітром, словами, які говорилися, й червоним сонцем, яке сліпило очі, втомлені від кохання». Твір заспокоює, тобто знімає афекти, сильні пристрасті, на що звернули увагу вже в античності (вчення про катарсис) або, навпаки, схвильовує наші почуття (інколи навіть надмірно), допомагає гостріше відчути їхню особистісну або суспільну цінність. Насолода від прочитаного тим більша, що твір дає змогу відчути сильні, навіть фатальні пристрасті (приреченого на смерть, переслідуваного або допитуваного і т. д.) немовби збоку, без будь-якої загрози для власного існування. Твір, нарешті, розвиває в нас почуття прекрасного, інколи ж просто розважає (як невибагливі детективи або пригодницькі твори, що не відрізняються складністю проблематики).

2) *Виховна (етична)*, яка тісно пов'язана з естетичною насамперед тому, що емоційна та інтелектуальна насолода, яку ми відчуваємо, читаючи твір, часто є прямим наслідком того, що автор задовольняє моральні запити читача, очікувані ним шляхи вирішення етичних конфліктів. Етико-естетичний читацький досвід, отриманий із твору у формі співпереживання моральним вчинкам його героїв чи історії їхнього життя, ми часто перетворюємо на власний життєвий досвід, на свою активну життєву позицію, керуючись усвідомлено чи неусвідомлено більшою або меншою мірою винесеним нами з твору ідеалом та програмою закладених у ньому

дій. При цьому художній твір не повчає, не втовкмачує моральні істини, прямо їх декларуючи, як це робить відверто дидактична байка. Ш. Бодлер писав із цього приводу: «Йдеться не про ту проповідницьку мораль, яка своїм педантичним духом та своїм дидактичним тоном може спалювати найкращі поетичні твори, а про натхненну мораль, яка незримо пронизує поетичний зміст... Мораль не є для мистецтва метою. Вона змішується з ним, як і в самому житті. Поет виступає моралістом, не усвідомлюючи цього, — завдяки багатству та повноті своєї творчої природи».

З) *Пізнавальна*, яка полягає в тому, що художній твір є активним джерелом поповнення знань про навколишній світ, розширює наші уявлення про історичну епоху, про яку в ньому йдеться, про побут, культуру та звичаї зображених у ньому людей. Особливо цінною у пізнавальному плані є роль твору як популяризатора наукових ідей, філософських учень і концепцій людського буття. Зміст наукових досягнень і філософських узагальнень для більшості людей стає відомим не за науковими джерелами, а з літератури, оскільки в основу художніх творів часто бувають покладені саме такого роду ідеї та думки. При цьому література не лише роз'яснює та популяризує те, що вже було обґрунтоване в наукових колах або громадській думці. Літературні твори часто прогнозують ті чи інші наукові відкриття, немовби спонукаючи вчених до їх технічного, теоретичного обґрунтування, або пророкують можливі наслідки тих чи інших політичних учень чи суспільних тенденцій, що визрівають у надрах певного державного устрою. З перших особливо показовими є твори так званої науково-технічної фантастики (досить лише пригадати науково-технічні передбачення Ж. Верна або Г. Уеллса, з 86 «пророцтв» якого понад 30 вже втілені в життя завдяки науковому прогресові, а близько 25 розроблюються в різних наукових проєктах), з останніх — так звані твори-антиутопії (Дж. Оруелл «1984», Р. Бредбері «451 градус за Фаренгейтом» та ін.), що змальовують вірогідне майбутнє тих країн, в яких з певних причин панує політичний тоталітаризм, або твори, в яких відображується сучасна авторові дійсність, а головне прозорливі філософські узагальнення, що дозволяють пророкувати майбутнє того чи іншого суспільства або й людства в цілому. Художній твір, врешті-решт, допомагає людині краще пізнати не лише об'єктивну дійсність, а й свою власну особистість. Визначаючи своє ставлення до тих чи інших явищ, людських типів, які стали предметом етичної оцінки автора, а також своє ставлення до авторської позиції, ми тим самим глибше й повніше починаємо розуміти свою власну суть, зміст власних намірів і бажань, думок і почуттів. Зміст художніх творів часто порівнюють із дзеркалом, в якому людина бачить себе: «Мистецтво дає їм (читачам, людям) дзеркало, в якому вони бачать себе в іншому і іншого у собі» (Г. Гачев).

Цілісність літературного твору — інтегральна якість доведеного літературно-художнього твору, елементи якого взаємодіють між собою за принципом органічних систем: набувають естетично валентного сенсу тільки в контексті цілого. Це можливе тому, що задум письменника постає у вигляді образного осяяння, яке випереджує й опосередковує поетапне і поелементне втілення задуму в сюжетно-композиційну структуру, що має просторово-часові виміри. Пафос твору, який більш-менш повно постає в уяві митця, поступово розгортаючись, наповнює кожну деталь, що вживається в творі, вивіряється на

естетичну доцільність і функціональну наповненість. Цілісність літературного твору характеризує народна сентенція: "Із пісні слова не викинеш". За цілісність відповідає композиція твору. Цією якістю довершеного художнього твору зумовлюється необхідність його цілісного аналізу, що, безумовно, не означає докладного, вичерпного застосування всіх аналітичних процедур. Цілісним може бути навіть частковий, вибірковий розгляд поодинокого епізоду чи тропу. Головна умова цілісного аналізу полягає в тому, щоб будь-який, навіть найменший елемент структури твору, скажімо, звукопис чи епітет, розглядався крізь призму цілісності твору, яка складається у свідомості аналітика, інтерпретатора після естетичного сприймання твору. У світлі цілісного образу твору найкраще і повно досягається функція кожної художньої деталі.

Структура літературно-художнього твору³

Успішний літературознавчий аналіз потребує оволодіння інструментарієм, видами й способами його реалізації. Насамперед необхідно добре знати складники твору й систему понять і термінів для їх означення. За традицією, у творі вирізняють два аспекти: зміст і форму. Вони настільки тісно зливаються, що відокремити їх неможливо, хоча розрізнати необхідно. Зважаючи на їх єдність, А. Ткаченко запропонував терміни «формозміст» і «змістоформа». Однак жоден термінологічний апарат не може цілком адекватно передати сутність художнього твору через їхню відмінну природу: художній твір тяжіє до багатозначності, а терміни — до однозначності. Без усвідомлення цієї суперечності важко братися до аналізу й тлумачення літературних творів. Мав рацію німецький філософ Г.-В.-Ф. Гегель, пропонуючи визначення змісту і форми, яке акцентує діалектичний зв'язок між ними: «...зміст є не що інше, як перехід форми в зміст, і форма є не що інше, як перехід змісту в форму». Вирізнення складників змісту і форми в процесі аналізу здійснюється уявно.

Зміст твору — життєвий матеріал, естетично освоєний письменником, і проблеми, поставлені на основі цього матеріалу, що в сукупності складають тему твору; а також ідеї, які утверджує автор.

Отже, «**тема та ідея**» — поняття, якими означено основні складники змісту. Обсяг категорії «зміст» окреслює система таких понять:

а) тема, яка охоплює:

— життєвий матеріал: події, вчинки персонажів, їхні думки, переживання, настрої, прагнення, в процесі розгортання яких розкривається суть людини; сфери застосування сил та енергії людини: родина, інтимне чи громадське життя, побут, виробництво тощо; час, відображений у творі: сучасне, минуле чи майбутнє, короткий або тривалий; коло подій, які розгортаються в певному обмеженому чи масштабному просторі; коло персонажів — вузьке чи широке;

— проблеми, поставлені в творі на основі відображеного життєвого матеріалу: загальнолюдські, соціальні, філософські, моральні, релігійні тощо;

б) ідея твору, яку можна характеризувати:

— за рівнями втілення: ідейний задум автора; естетична оцінка зображеного, авторське ставлення до нього; висновок читача, дослідника;

³ За підручником «Аналіз художнього твору» Марка В.П. 2015.

— за параметрами проблематики: загальнолюдські; соціальні, філософські, моральні, релігійні ідеї тощо;

— за формою втілення: художньо втілена (через картини, образи, конфлікти, предметні деталі); заявлена прямо (ліричними чи публіцистичними засобами).

Тему та ідею твору тлумачать вчені по-різному. У підручниках і навчальних посібниках із теорії літератури цей матеріал викладено повніше. В аналізі художнього твору теоретичні аспекти мають практичне застосування.

Форма твору — художні засоби і прийоми втілення змісту (теми та ідеї); способи його внутрішньої і зовнішньої організації.

Форма літературного твору має такі складники (види):

а) композиційна форма. Вона включає:

— сюжет;

— позасюжетні елементи (епіграф, авторські відступи — ліричні, філософські тощо, вставні епізоди, обрамлення, повтори);

— групування персонажів (за участю в конфлікті, за віком, за поглядами та ін.);

— наявність (відсутність) оповідача і його роль у структурі твору.

б) сюжетна форма, яку розглядають як:

— елементи сюжету (пролог, експозиція, зав'язка, розвиток дії (конфлікту — зовнішнього, внутрішнього, кульмінація, ретардація, розв'язка, епілог);

— співвідношення сюжету і фабули, їхні види: за відношенням зображеного до дійсності — первинний і вторинний сюжети; за хронологією відтворення подій — хронологічно-лінійний сюжет і ретроспективна фабула (лінійно-ретроспективна, асоціативно-ретроспективна, концентрично-ретроспективна); за ритмом перебігу подій — повільний, динамічний, пригодницький, детективний сюжети; за зв'язком з реальністю — реалістичний, алегоричний, фантастичний; за способами вираження сутності героя — по дієвий, психологічний;

в) образна форма (образи персонажів і обставин): реалістичні, міфологічні, фантастичні, казкові, романтичні, гротескно-сатиричні, алегоричні, символічні, образи-типи, образи-характери, образи-картини, образи-інтер'єри;

г) викладова форма (нарація):

— історико-літературний аспект: оповідь, авторська розповідь; внутрішнє мовлення (внутрішній монолог, передача думок героя автором, уявний монолог, паралельний діалог — повний і неповний, потік свідомості);

— за способами організації мовлення: віршова, прозова, ритмічна проза; монологічна, діалогічна, полілогічна форми тощо;

г) родово-жанрова форма:

— основи поділу літератури на роди і жанри: співвідношення об'єкта і суб'єкта; співвідношення матеріальної і духовної сфер життя;

— види лірики: за матеріалом освоєння — інтимна, пейзажна, громадянська, філософська, релігійно-духовна, повчальна тощо;

— історично сформовані жанрові одиниці лірики: пісня, гімн, дифірамп, послання, ідилія, епіграма, ліричний портрет та ін.;

— жанри епосу: повість, оповідання, новела, нарис, фольклорні епічні жанри (казка, переказ, легенда, дума іт. д.);

— жанри драми: власне драма, трагедія, комедія, водевіль, інтермедія тощо;

д) власне словесна форма:

— тропи: епітет, порівняння, метафора, метонімія, гіпербола, літота, оксиморон, перифраза та ін.;

— синтаксичні фігури (фігури поетичного мовлення): еліпсис, умовчання, інверсія, анафора, епіфора, градація, паралелізм, антитеза і т. д.);

— звукова організація мови: повторення звуків (алітерація, асонанс), звуконаслідування.

Кожен із складників (видів) форми художнього твору легко виокремити в тексті. Можна простежити їх взаємодію зі складниками змісту і — найголовніше — розкрити зміст твору. Упродовж розвитку науки про літературу погляди на зміст і форму та їхні елементи змінювались. Екскурси в історію питання розширюють відомості про них. Однак для успішного аналізу твору важливий не історичний, а нормативний аспект тлумачення.

Єдність (взаємодія) змісту і форми

У процесі аналізу художнього твору важливо бачити і розуміти взаємодію між складниками всередині його змісту і форми, а також логіку взаємозв'язків між складниками змісту та складниками форми. Наприклад, із життєвого матеріалу «виростають» проблеми та ідеї твору, водночас він «вливається» в різні види художньої форми: сюжетну (події), образну (біографії, характери героїв), жанрову (залежно від обсягу матеріалу, співвідношення суб'єкта й об'єкта та принципів освоєння матеріалу), викладову (залежно від способу організації мовлення в творі), власне словесну (зумовлюється літературним напрямом, естетичними уподобаннями автора, особливостями його таланту).

Для письменника найважливіше — досягнення єдності, гармонії всіх частин твору, щоб у ньому не було нічого зайвого, а все наявне відповідало авторському задуму. Гармонійна єдність усіх елементів твору є художнім ідеалом. Таке визнання отримують лише високохудожні твори.

У літературознавчих і методичних дослідженнях часто вживають термін «єдність змісту і форми», що відповідає природі твору: зміст і форма в ньому справді нероздільні. Щодо їх співвідношення виправданіше застосовувати термін «взаємодія», оскільки твір — це і текст, закріплений певними знаками, і образ, який виникає в уяві реципієнта під час читання. Процес сприймання динамічний, відбувається як поєднання (взаємодія) відображеного в творі досвіду автора і досвіду читача.

Тривалий час у літературознавстві панувала думка про пріоритетність змісту перед формою, а літературу розглядали як одну з форм суспільної свідомості, засіб ідеологічного впливу. Погляд на літературу як на вид мистецтва, який має свою специфіку, робить зміст і форму рівнозначними. Творча практика переконує: працюючи над змістом, автор неминує вдосконалює і форму, шліфуючи форму — увиразнює зміст.

Закономірності взаємодії змісту і форми художнього твору

Складники змісту й форми взаємодіють у художньому творі не довільно, за певними доступними лише зорові, озброєному належними літературознавчими знаннями, закономірностями:

1) у кожному творі на передній план можуть виходити певні складники змісту. Ними можуть бути вчинки героїв, їхні думки й переживання; відображений час — минулий чи майбутній; певна сфера життя — побутова, виробнича, політична, інтимна тощо. Проблеми твору, як і його ідеї, можуть входити до моральної чи філософської, соціальної чи релігійної сфер; впливати з естетичних оцінок, характеру розв'язання конфліктів або заявленими прямо;

2) у кожному творі, втілюючи зміст, провідну роль виконують образи героїв або форма викладу, особливості сюжету або жанру, своєрідність композиції або словесних засобів.

Активізація складників змісту й форми відбувається не відособлено, а в широкому спектрі взаємодії: вихід на перший план складників змісту активізує відповідні складники форми.

У літературі спостерігається й певна типологія закономірностей взаємодії складників змісту і форми, у пригодницьких творах на перше місце виходить сюжет (події, колізії, перипетії); у психологічній прозі — форми викладу (внутрішній монолог, потік свідомості). Це не означає, що інші, крім введених автором на перший план, складники змісту й форми є пасивними. Мова про домінуючу роль окремих із них. Аналізуючи твір, цю особливість обов'язково слід урахувати. Тим більше, що в кожній високохудожній речі немає нічого зайвого чи випадкового, усе перебуває в органічній єдності.

Діалектика жанротворення

Жанр — форма синтетична, що інтегрує дію багатьох складників концепції людини і змісту. У жанрі завершується пошук моделі світу, найбільш адекватної задумові письменника. Концепція людини впливає на особливості жанру не прямо, а через систему жанротвірних чинників, які визначають художню своєрідність кожного твору.

Жанротвірні чинники за структурою і функціональною роллю дуже неоднорідні. По-різному вони взаємодіють зі структурою твору. Типологічно їх можна поділити на дві групи, у межах кожної із яких зберігається притаманне їм розмаїття:

1) зовнішні жанротвірні чинники — художній напрям, художньо освоєний письменником життєвий матеріал, ступінь документальності твору, літературні традиції і новаторство, види пафосу. Вони перебувають поза межами структури твору і впливають на його жанрово-стильові особливості опосередковано;

2) внутрішні жанротвірні чинники, вплив яких на стильові особливості твору ґрунтується безпосередньо на виборі героїв, композиції та сюжеті, формі викладу тексту, власне словесних засобах. За своїми структурними та функціональними особливостями вони стають внутрішніми жанротвірними і стильовими чинниками.

На жанрово-стильові особливості твору зовнішні і внутрішні чинники впливають кожен окремо й водночас сукупно, взаємодіючи між собою. Їхня взаємодія підпорядкована закономірностям аналогічно до закономірностей взаємодії художньої концепції людини і стилю, змісту і форми: у кожному творі один чи кілька зовнішніх і внутрішніх жанротвірних чинників активізують свій вплив на його стильові особливості. Як наслідок, за спостереженням литовського дослідника А. Бучиса, один із чинників стає домінантою, навколо якої «слухняно й закономірно

розташовуються інші жанрові елементи, які цього разу ...не стали домінантою». Наслідки такої зміни активності виявляються в конкретних ситуаціях: коли «домінує інтрига, йдеться про детективний роман; якщо домінує психологічно досліджуваний людський характер, то доводиться вести мову про психологічний роман, хоча в ньому може бути більше або менше виявлена інтрига». Ці закономірності універсальні, виявом загального естетичного закону взаємодії художньої концепції людини і стилю.

Поza дією зовнішніх і внутрішніх жанротвірних чинників неможливе народження нового твору. Поряд і близькими жанровими ознаками (поема, повість, роман), зумовленими недомінантними чинниками, фігурують оригінальні, породжені домінантними чинниками, завдяки яким твір набуває жанрово-стильової неповторності.

Розвиток жанрів та їх різновидів — складний і тривалий процес. Виникнення і функціонування жанрово-стильових тенденцій відбувається набагато динамічніше. Активізація конкретних жанротвірних чинників надає творам оригінальних жанрово-стильових ознак навіть тоді, коли між ними виявляється чимало спільного. Наявність у літературному процесі жанрово-стильових тенденцій — запорука постійного оновлення мистецтва слова. Аналізувати жанрово-стильові особливості твору доцільно завжди, а розпочинати з них вивчення твору виправдано тоді, коли його жанрова форма є домінантною.

Теоретичні основи аналізу художнього твору

Докладний огляд складників твору, згрупованих у межах категорій змісту і форми, спонукає так само окреслити напрями і способи його дослідження — аналіз, розкодування, інтерпретацію. Маючи власну сферу й методику застосування, вони своїми результатами доповнюють загальну картину художнього світу твору, дають змогу осягнути його естетичну суть.

Сутність і мета аналізу художнього твору

Дослідження твору передбачає, крім власне аналізу, пошук, зіставлення й систематизацію найрізноманітніших матеріалів про зародження й визрівання його задуму, етапи реалізації, збирання відомостей про життєву основу твору та можливих прототипів персонажів, простеження способів трансформації письменником — крізь призму власного світобачення й світорозуміння — вражень, фактів у художній світ твору; встановлення зв'язків між твором і обставинами життя автора тощо. Як правило, дослідження творів є масштабним і ґрунтовним, може включати всі чи окремі види роботи над ним.

Власне аналіз передбачає роботу переважно з текстом твору, його сприймання і тлумачення на основі науково обґрунтованих аналітичних операцій. Він може бути докладним — всебічним розглядом деталей змісту і форми, встановленням закономірності їх взаємодії, підпорядкованості авторському задуму та провідній ідеї. Він може зводитися лише до викладу результатів докладних спостережень і аналітичної роботи, які визначають міру проникнення в художній світ твору. Аналіз є системою послідовних дій (операцій), спрямованих на пізнання твору як художнього феномена. Ступінь його докладності залежить від мети.

Аналіз художнього твору — уявна (мисленнева) операція, яка передбачає членування твору на частини (складники змісту і форми), виокремлення частин,

дослідження їхніх особливостей, визначення їхніх місця й функціональної ролі в загальній системі твору, встановлення характеру взаємодії з іншими частинами.

Для успішності аналітичних дій не досить один раз прочитати твір. У цій справі без перечитування і виокремлення певних частин для докладного розгляду не обійтися. Передусім відбувається зосередження уваги на частинах, які, з огляду на закономірності взаємодії концепції людини і стилю, змісту і форми, відіграють активну роль у творі. Їх характеризують щодо особливостей змісту і форми твору, встановлюють взаємозв'язки між ними і роблять висновки, які в сукупності виражали б ідею твору.

Принципи, види (методи), способи і прийоми аналізу художнього твору

Дотримання принципів і компетентне використання раціонально обраних прийомів допомагає повноцінно розкрити ідейно-художні якості твору, побачити його місце у творчості автора і розмаїтті літератури.

У процесі вивчення й викладання літератури вироблено цілісну систему правил аналітичних операцій над твором. Вони ґрунтуються на розумінні природи й суті художньої літератури, її функцій, на виокремленні аспектів твору для докладного вивчення, на характері підходу до певних його частин. Традиційно ці правила, види поділяють на групи — принципи, види (методи), способи і прийоми аналізу.

Принципи аналізу твору. У радянському літературознавстві на першому місці були принципи партійності, класовості, народності. Із занепадом комуністичної ідеології принципи партійності і класовості втратили актуальність: вони більше стосувались ідеологічного оцінювання позиції автора, ніж оцінювання твору. Принцип народності був поширений і в літературі, і в літературознавстві. У другій половині ХХ ст. він почав змінюватись, зближуватися з принципом націонал-патристичності. До назви «народність» все частіше додають складник «нео-». Категорія «неонародність» перебуває на стадії формування. Змінюються суспільні умови, переосмислюються функції літератури — викристалізовується нова система принципів аналізу художнього твору.

Принципи (лат. *principium* — основа, начало) аналізу твору — найзагальніші правила, що впливають із розуміння природи і суті художньої літератури, якими керуються у процесі аналітичних операцій над твором.

Найважливіший — принцип аналізу взаємодії змісту і форми. Він є універсальним засобом пізнання суті твору й окремих його частин. Реалізуючи його, слід починати аналіз зі складників змісту, переходити до характеристики засобів його втілення, тобто складників форми. Розпочавши аналіз із розгляду складників форми, обов'язково потрібно розкрити їхню змістовність. Важливо при цьому пам'ятати, що аналіз не самоціль, а засіб наближення до авторського задуму, шлях до адекватного прочитання твору, тлумачення якого може мати варіанти.

Системний підхід до твору передбачає розгляд його як органічної єдності всіх частин-систем. Повний, справді науковий аналіз має бути системним. Таке розуміння принципу системності має об'єктивну мотивацію: твір є системою; засоби його вивчення повинні складати відповідну систему. Це не перешкоджає глибоко пізнавати твір, не абсолютизуючи жодного із аспектів.

У літературознавчих дослідженнях набуває актуальності принцип історизму. Він передбачає: дослідження суспільно-історичних умов написання твору;

вивчення історико-літературного контексту, в якому твір постав перед читачем; визначення місця твору в творчості письменника, коли йдеться про творчу еволюцію; оцінку твору з погляду сучасності: переосмислення проблематики, художніх достоїнств твору новими поколіннями дослідників і звичайних читачів. Частковим моментом реалізації принципу історизму є вивчення історії написання, публікації та дослідження твору.

Види (методи) аналізу твору.

Найрозгорнутішу картину аналізу складають його види (методи).

Види (методи) аналізу твору — підходи до твору з погляду розуміння функції художньої літератури. В історичному плані методи аналізу пов'язують з певними літературознавчими школами. Терміни «види аналізу» і «методи аналізу» часто вживають як синоніми, оскільки загальноприйнятих критеріїв їхнього розмежування наука не виробила.

Загальну систему видів аналізу художнього твору репрезентують:

1. Соціологічний аналіз. В українському літературознавстві тривалий час він був найбільш поширений. Під дією ідеології народників, згодом і більшовиків класову проблематику в літературі виводили на передній план, абсолютизували. Очевидно, поки в світі існуватиме нерівність, а люди не перестануть співчувати скривдженим, елементи соціологічного аналізу будуть присутні в літературознавчій науці — з акцентуванням моральних аспектів соціальної проблематики. Однак доведення до абсурду соціологічного підходу (вульгарний соціологізм) шкідливий літературі і науці.
2. Психологічний аналіз. Його діапазон досить широкий: аналіз засобів психологізму в творі та літературі загалом; дослідження психології сприймання і впливу художнього твору на читача; вивчення психології творчості.
3. Естетичний аналіз. Передбачає тлумачення творів з погляду категорій естетики: «прекрасне — потворне», «трагічне — комічне», «високе — низьке». Не рідкість і застосування моральних категорій, які вкладаються в діапазон ціннісних орієнтацій, окреслений естетикою: «героїзм», «вірність», «зрада» тощо.
4. Формальний аналіз. Погляд на форму як специфічну прикмету літератури й тлумачення змістовності форми — здобутки «формальної школи».
5. Біографічний аналіз. Передбачає розгляд біографії письменника як важливого джерела творчості. Безперечно, автор акумулює враження та ідеї часу, творить художній світ, тому вивчення обставин його життя може допомогти глибше дослідити процес зародження й визрівання творчих задумів, увагу до певних мотивів тощо. Особистісні моменти відіграють важливу роль у творчості, водночас художній твір має об'єктивну естетичну цінність.
6. Порівняльний аналіз. Охоплює порівняльно-історичний та порівняльно-типологічний розгляд творів. Його використовують при вивченні оглядових тем.
7. Структурний аналіз. Багатьох привабила ідея його прихильників одержати точні знання в «неточній» літературознавчій науці. Однак у гуманітарних науках є певна «межа точності», яка з новими відкриттями може відсуватися, але «перейденою» ніколи не буде. Така доля спіткала й структуралізм. У центрі аналізу він ставив текст: розглядали елементи, рівні твору, а його структуру розуміли як ієрархію рівнів. Попри гостру критику структуралізму в літературознавстві, яка прийшла на зміну

загальному захопленню ним, багато його уроків не втратили цінності — зокрема розуміння системності елементів (складників) твору, визнання неоднакової ролі різних складників форми у вираженні змісту.

8. Психоаналітичний підхід. Останніми роками він особливо активізувався в українському літературознавстві. Психоаналіз пройшов тривалий шлях розвитку, внутрішнього заперечення й народження нових ідей. Найважливіші категорії, якими він оперує — «несвідоме», «Едипів комплекс», «сублімація сексуальних бажань» (З. Фройд), «індивідуальне й колективне підсвідоме» та «архетипи» (К. Т. Юнг).

9. Гендерний аналіз. Будучи тісно пов'язаним із психоаналізом, він передбачає врахування особливостей чоловічого і жіночого світосприймання та світорозуміння, які позначаються на концептуально-стильових особливостях творів.

Сучасні літературознавчі праці подають ширший перелік видів аналізу, але не всі вони однаково продуктивні на рівні художнього твору. Через те перераховано найуживаніші види аналізу.

Способи аналізу художнього твору.

Принципи й види (методи) належать до методологічних основ аналізу художнього твору. Способи і прийоми аналізу — сфера методики викладання літератури. Це зумовлює принципову відмінність між ними. Принципи і види (методи) спрямовують роботу дослідника немовби «зсередини» його літературознавчого досвіду. Способи спонукають до конкретних аналітичних дій і тлумачення певних аспектів твору.

Способи аналізу твору — вибір певних складників твору для докладного вивчення.

Найпоширеніші способи аналізу:

1. Пообразний аналіз. Виправданість його мотивується тим, що людина — основний предмет зображення в літературі. Однак для уникнення схематизму потрібно розглядати весь аспект засобів творення образу, а не обмежуватися переказом його вчинків і переліком рис характеру. До пообразного аналізу доцільно вдаватися тоді, коли у творі є яскраві характери, висунуті автором на передній план.

2. Ідейно-тематичний аналіз. Його ще називають проблемним, що звужує обсяг поняття «зміст твору» лише до одного його складника — проблеми. Обираючи цей спосіб аналізу, доцільно розглянути особливості і зв'язок життєвого матеріалу з проблемами та ідеями, а також особливості композиції, сюжету, систему образів, характеризувати окремі деталі й словесні засоби.

3. Цілісний аналіз, або аналіз твору в єдності змісту і форми. Цілісність, єдність змісту і форми — ознаки високохудожнього твору. У процесі аналізу уявно порушують, «руйнують» ту цілісність, єдність, вирізняючи складники змісту і форми для їх уважного вивчення. Цей спосіб доцільніше назвати всебічним аналізом, а ще точніше — аналізом взаємодії змісту і форми, що найбільше відповідає природі літературного твору, який «оживає» в уяві читача, взаємодіючи з його свідомістю.

4. Аналіз твору «за автором». Приписувати йому універсальні можливості не слід. Найбільший ефект він дає при вивченні творів, де авторська позиція втілюється насамперед на рівні фабули, розгортається структурою твору. До таких належить

роман у віршах «Маруся Чурай» Л. Костенко, хоча його можна проаналізувати й іншими способами.

Пріоритетність конкретних способів аналізу художнього твору залежала від багатьох, іноді — позалітературних, чинників. Певний час, наприклад, в Україні домінував т. зв. цілісний аналіз, який культивувала донецька школа літературознавців. Згодом він утратив привабливість. Дещо складніша доля аналізу твору «за автором». Його прихильники вдавались до прийомів «повільного читання», вибіркового аналізу, розгляду системи предметних деталей, завдяки чому зберігався інтерес до нього. Пообразний та ідейно-тематичний підходи, взаємодіючи з різними принципами і прийомами аналізу, дають змогу глибоко розкрити і вмотивовано оцінити художній твір.

Прийоми аналізу художнього твору.

Прийоми, як і способи аналізу твору, тяжіють до методики викладання літератури та інтерпретації тексту. Вони передбачають конкретні дії над твором або його частинами.

Прийоми аналізу твору — аналітичні дії, які дають змогу розкрити вужчі аспекти твору.

До прийомів аналізу художнього твору належать:

1. «Повільне читання». Воно полягає в докладному мовно-стильовому розгляді подробиць обраного епізоду, що відкриває змістові аспекти художнього тексту. Щоб аналітична операція не розпорошилася на подробиці, «повільне читання» має бути цілеспрямованим і системним. Тоді воно слугуватиме головної меті дослідника.
2. Історико-літературний коментар. Це пояснення фактів, назв, імен, літературних ремінісценцій, без знання яких розуміння тексту було б неповним.
3. Розгляд системи предметних деталей. Він передбачає наочне відмежування руху художньої ідеї в ліричному творі.

У драматичних та епічних творах деталі — будівельний матеріал усіх складників макроструктури твору. На рівні деталей найнаочніше простежується перехід від форми до змісту і навпаки.

У поезії, а частково і в прозі, важливе змістове навантаження несе ритм, поєднаний з лексичним матеріалом.

Художня література як складне і розмаїте явище, не піддається спрощеним підходам, а потребує ґрунтовно й масштабно розроблених літературознавчих засобів, щоб розкрити таїну і красу художнього слова.

Найвища мета аналізу — встановлення відповідності всіх частин твору авторському задумові, наявності (відсутності) гармонійної єдності складників змісту і форми. Він дає змогу об'єктивно оцінити твір.

Вибір принципів, видів (методів), способів і прийомів аналізу — не довільний процес. Його зумовлюють мета дослідника й особливості твору, закономірності взаємодії складників його змісту і форми.

Аналіз твору необхідно завершувати синтезом — короткими висновками про основні його ідеї, характер авторської позиції та специфіку їх утілення. Важливо при цьому перейнятися таїною художнього слова. Здійснюють його різними способами. Часто розпочинають із вивчення форми, наближаючись до розуміння змісту, художньої своєрідності, місця кожного складника в загальній системі твору,

переходячи від деталі до ідеї, розпізнаючи її в конкретних епізодах, композиційно-сюжетних та жанрових прийомах, словесних засобах.

Декодування художнього твору

Останні роки українські літературознавці все частіше ведуть мову про декодування, перекодування художніх текстів, масивів творчості чи окремих творчих постатей. Це пов'язано зі зміною ідеологічної атмосфери, доступом до праць зарубіжних авторів, в яких переважають інші теорії, репрезентовано різноманітні підходи до літературного твору / тексту, взаємин літератури з дійсністю, читачем тощо. Такими є праці Тамари Гундорової про Ольгу Кобилянську, Віри Агеєвої та Ніли Зборовської про Лесю Українку, Ю. Безхутрого про Миколу Хвильового.

Код, кодування — не нові явища у літературознавстві. У найширшому сенсі з кодуванням пов'язане називання предметів, явищ, якостей та дій. Свої коди мають прислів'я, приказки, загадки, замовляння, багато ритуалів, які без розуміння їхньої таїни втрачають сенс. Своєрідні коди присутні в народній (і не тільки) символіці.

Р. Барт тлумачить код як суму правил або обмежень, що забезпечують комунікативне функціонування будь-якої знакової системи. Головними видами кодів, за його словами, є герменевтичний («код загадки»); семіотичний (комунікації); символічний; дії, акції; культурний.

Теорія кодів тексту близька до позиції про таїну слова в художньому творі, що ґрунтується на ідеї О. Потебні про об'єктивний і суб'єктивний зміст слова, який воно здобуває в конкретному творі, взаємодіючи з досвідом читача. Ключі до головних значень або їхніх нюансів і є частковими кодами художнього тексту. Із загального комплексу часткових кодів, заряджених художньою енергією, впливає головний код тексту, яким його задумував автор. Варіанти головних кодів — здобуток читача або дослідника, які, виходячи з параметрів і умов естетичної ситуації, можуть більш або менш адекватно розкодувати текст.

Код (франц. code, від лат. codex — список постанов, збірник) — знак, зміст якого формувався, закріплювався в різних умовах і в різний час, активізується й оновлюється в системі художнього тексту; позиція автора, яка втілюється в художньому світі твору і з якої автор пропонує читачеві сприймати його; умови, які прийняв/вितворив читач при сприйманні образів людей і обставин, читаючи художній текст; ключ, яким дослідник відкриває сутність твору, інтерпретує його.

У тексті присутні один чи декілька масштабних, головних кодів концептуального характеру і багато часткових, що взаємодіють із головним. Процес цієї взаємодії зближує код і таїну слова. Від вдалості розпізнання й витлумачення коду/кодів залежить наближення до авторського задуму, здатність відчувати і тлумачити художній текст.

Принципи і способи визначення коду тексту, технологію його декодування застосовують до творів різних родів і жанрів. Наприклад, код твору Олеся Гончара «Модри Камень» може бути сформульований на підставі взаємодії особливостей його жанру (новела-легенда), форми викладу (оповідь і ускладнений вид внутрішнього мовлення — уявний діалог) та композиції (наявність обрамлення). Інтерпретація твору в світлі цього коду наблизить до смислу новели: утвердження

безсмертя людини (в новелі — Терези) в жорстоких умовах війни завдяки незгасній пам'яті серця.

Код новели Гр. Тютюнника «Три зозулі з поклоном» можна визначити, беручи за основу позицію автора про «вічну загадку любові» та особливості композиції — співвідношення посвяти-епіграфа «Любові Всевишній присвячується» та фінальної міфологізованої фрази: «—Тоді не було б тебе... — шумить велика «татова сосна»». У такому разі суть / ідея твору полягає в утвердженні рівноцінності романтичного небесного кохання Марфи до Михайла і земної любові матері до свого чоловіка.

По-новому розкривається і смисл драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки, коли код її інтерпретації виводити із взаємодії ідеалу авторки як гармонії світу, твердження про обмін цінностями між світом людей і представниками світу природи та фантазії і думкою про трагізм життя. Такі вихідні позиції підводять до висновку: у взаєминах із Лукашем Мавка здобуває душу як найвищу цінність («...ти душу дав мені...»), а Лукаш через Мавку відчув красу як найвищу цінність, бо в передсмертні хвилини йому ввижаються не земля й корови Килини, а Мавка, що «спалахує раптом давньою красою у зорянім вінці». В умовах жорстокого світу за здобутий дар обоє платять найвищою ціною — життям.

Пошук способів пізнання таїни слова / розкодування тексту на перехресті різних літературознавчих концепцій може бути результативним, бо розширює діапазон бачення сутності мистецтва слова й технології його інтерпретації.

Інтерпретація художнього твору

У процесі дослідження твору його аналіз і декодування супроводжуються та доповнюються інтерпретаційними штрихами. Дослідник прагне сам пізнати твір і донести результати проникнення в таїну тексту іншим. Через те результати аналізу пояснюють, виходячи з певних методологічних позицій. Це пояснення і є інтерпретацією твору або його частин. А декодування твору загалом неможливе без тлумачень різних аспектів змісту і форми.

Інтерпретація (лат. *interpretatio* — пояснення) — пояснення, тлумачення твору з погляду його концепції, її складників, а також стильових елементів.

Інтерпретація має давню історію, яку ведуть від античних часів. Упродовж багатовікового шляху змінювались предмет, завдання і способи інтерпретації. Вона наближає читача до задуму автора (Г.-Г. Гадамер), представляє «діалог» двох свідомостей — автора і читача-дослідника (М. Бахтін).

Аналіз, розкодування, інтерпретація — процес майже безкінечний. Щоразу можна побачити якийсь новий нюанс у місткій деталі, ситуації, образі. Однак є естетична міра, межа й доцільність тлумачення тексту, вихід за які перетворює аналітичні, інтерпретаційні операції на самодостатні етюди, а не способи пізнання художнього змісту твору. Текст фокусує в собі естетичну енергію автора. Завдання інтерпретатора — вивільнити її, зробити доступною для реципієнта. Через те, проникаючи до глибин твору, дослідник мимоволі спрямовує свої зусилля назовні — на адресата. Його гіпотетичний образ незримо присутній при всіх аналітичних операціях. Що докладніше розроблений категоріальний апарат як інструментарій дослідника, то повніше він спроможеться розкодувати текст і пізнати таїну художньої правди твору.

Технологія аналізу художнього твору

У літературознавстві термін «технологія» вживають у двох значеннях: інструментарій методики вивчення літератури, що будується на основі типологічно близьких ознак творів, які дають змогу уніфікувати підходи до їх розгляду; літературознавчий аналіз, провідна роль у якому належить закономірностям взаємодії концепції людини і стилю, змісту і форми, а на перше місце виходить оригінальність твору. Розпізнати і проаналізувати цю оригінальність — основне завдання аналізу.

Приступаючи до аналізу, важливо не просто описати наявні у творі складники змісту і форми, а й визначити їхні особливості, бо саме з них постають оригінальний художній зміст і неповторна форма.

Ключ до таїни художнього слова і літературного твору можна знайти лише на перехресті доброго знання теоретичних основ аналізу феномена словесного мистецтва і вміння бачити всю конкретику й неповторну оригінальність кожного складника його змісту і форми.

Зміст твору може мати багато варіантів тлумачення. Вибір конкретного з них не збіднює твору, а лише фіксує одну з форм його буття в чужій свідомості. Цікаві перспективи обіцяє варіант аналізу й тлумачення, який випливає з особливостей усіх складників змісту і форми. При цьому слід пам'ятати: важливі ідеї втілюються більшою кількістю тексту або повторенням відповідних думок, які можуть бути доведені на рівні слова.

Діалогіка художньої творчості: автор, герой, читач як творці й учасники літературного діалогу

„Будь-який наш вчинок – а думка одна з них – це питання або відповідь, звернені до тієї частини світу, яка у цю мить оточує нас. Життя – безперервний діалог, а індивід – лише один зі співрозмовників, інший – це навколишнє середовище, його оточення. Та чи можна зрозуміти одне без іншого?” – саме ці слова іспанського теоретика авангарду Хосе Ортеги-і-Гассета можуть послужити епіграфом у визначенні пріоритетного для нас методу дослідження художнього твору. Адже людина і світ перебувають у діалогічних взаєминах, які щоразу по-новому представлені і світові, і людині. У такому діалозі обидва його учасники активні один щодо одного і безпосередньо до самого себе. Отож, модель діалогічних взаємин, так чи інакше, залежить від обох його учасників.

Творчість – це завжди переосмислений, перетворений, художньо усвідомлений діалог світу і людини. В першу чергу це стосується митця ХХ століття, котрий усвідомлює себе як творчо активну особистість і з особливою відповідальністю ставиться до власного естетичного вчинку „питання-відповіді”. Тому основний акцент у творчій моделі діалогу переноситься зі світу, з буття, з довколишньої дійсності на творчого індивіда. Власне, сам акт художньої творчості – це завжди неперервний діалог світу і людини, людини і світу. Всередині творчої моделі світу, створеної людиною, доконче виникають діалогічні взаємини між автором-творцем, іншою людиною, ним створеною (героєм), та третім, для сприйняття і розуміння якого ця модель існує (читачем).

Філософським, естетичним і матеріально-словесним утіленням діалогічних взаємин автора, героя і читача завжди є художній твір. Він об'єктивно існує як жива

реальність, але художньо вмотивована і виправдана (що відрізняє її від дійсної, емпірично існуючої реальності).

М. Римар у своєму дослідженні „Вступ до теорії роману” зауважує, що „художній твір не може бути розглянутий як закінчений, замкнений у собі об’єкт, тому що сама сутність мистецтва якраз у тому, що воно є особливою формою діяльності – діалогу митця з дійсністю”.

Діалогічність – це природна внутрішня сутність буття. Художній твір – як творче буття – не втрачає свого первісного, істинного значення. Отже, діалог мотивує творчість (є одним з її джерел): „входить” в неї як основний її зміст і „виводить” творчість у світ культури, вторинно мотивуючи її як учасника діалогу культур. На жодному етапі творчої діяльності загалом і творчості конкретного митця діалогічні взаємини не можуть зникнути, позаяк при такому зникненні повністю б втрапилася можливість такої діяльності. Навпаки, діалогічне начало вдосконалюється філософськи, естетично і власне поетично модулюється у творчому акті і через творчий акт, стає над-діалогічним, якщо та чи інша художня модель діалогу набуває особливого духовного сенсу, можливості втілення в ньому і через нього естетичного ідеалу.

Діалогічні взаємини становлять сутність, визначальну рису творчості, особливо літературної (творчості-спілкування, діалогу на рівні культури), вони є суб’єктивним стрижнем мистецтва слова, його неодмінним атрибутом та основою функціонування.

Діалог у творчій реальності має всезагальне, універсальне значення. На думку Г. Р. Яусса, діалог творять не тільки два співрозмовники, але також їхня взаємна готовність пізнавати і визнавати іншого в його „іншості”. Літературне розуміння, як вважає учений, стає діалогічним тільки там, де шукають і визнають альтернативність тексту перед горизонтом власних сподівань, де не роблять спроб наївного завчасного злиття горизонтів, і де власний досвід коригує і поширює досвід іншого.

Діалогічні взаємини – це єдина форма реляцій між вільними особистостями, що будуються на взаємній повазі і розумінні. Г.-Г. Гадамер визначав діалогічність як передумову будь-якого і кожного розуміння. У праці „Істина та метод” філософ досліджує дуалізм суб’єктивно-об’єктивного пізнання світу. Гадамер трактує процес комунікування через парадигму діалогу. Діалогічну ситуацію він пояснює як гру (Spiel), а діалог – як взаємодію між учасниками гри, яка керується певними правилами, і передусім як взаємодію мов, тобто безпосередню участь у комунікуванні. Як і в справжній грі, у процесі послугування мовою, особливо у діалогічній ситуації, важко передбачити результати. У діалогічній ситуації завжди існує момент ризику. Філософ представляє “я” як участь у бутті-у-світі, яке можна зрозуміти і яке є мовою. Висловлювання у діалозі – це участь у лінгвістичній грі творення світу, під час якої ми пізнаємо себе як гравців і пізнаємо, як саме граємо у цю гру. Гадамер описує інтерпретацію текстів як „злиття горизонтів”. Для нього текст завжди історичний, тобто написаний конкретним автором у певний час і певною мовою. Ця „історичність тексту” має стати неодмінною частиною будь-якого аналізу тексту. Читач, своєю чергою, також закорінений у власну історичну реальність. Процес читання заангажує ці два полюси історичності. Тому прорив в інтерпретацію відбувається тоді, коли дві історичності зливаються два різні погляди в

один досвід. Як висновок: злиття цих горизонтів творить значення, що не належить ані читачеві, ані текстові, а є результатом взаємодії між ними. Гадамер вважає, що відмінність стає мостом, а не бар'єром для розуміння, з чим ми цілком погоджуємось.

У кожній ситуації спілкування природним є сподівання мовця (чи автора) на розуміння. Досліджуючи процес розуміння, Фрідріх Шлейєрмахер доходить висновку, що в основі кожного розуміння лежать подібність і відмінність людської індивідуальності, тобто подібність і відмінність між співбесідниками, чи автором та читачем. Якщо між тим, хто хоче зрозуміти, і тим, хто хоче бути зрозумілим, не було б відмінностей, на думку Ф. Шлейєрмахера, тоді не потрібна була б ніяка герменевтика, адже все сприймалося б і розумілося б інтуїтивно. І навпаки, якщо двоє у процесі спілкування були б абсолютно чужими один одному, то не було б початкового пункту для розуміння. Тому, вважає учений, „чужорідність” і „спорідненість” є гарантами розуміння.

Якщо в емпіричній реальності діалогом можемо назвати двосторонній процес обміну інформацією, передачі думок, поглядів, переконань тощо, то творча реальність втілює у собі універсальний діалог як постійне і нескінченне розуміння світу і людини, як проникнення у глибини буття та досягнення його найвищих – надемпіричних – істин і цінностей. Творча реальність саме тому принципово різниться від емпіричної, бо існує для злиття і єдності душ у розумінні, для їх єднання і водночас для збереження в такому єднанні їх єдності-неповторності.

У релігійно-філософському вченні М. Бубера про діалог засадничим моментом є розробка поняття „Beziehung” – стосунки, контакт Я – ТИ, що передбачає не взаємини між речами, а спілкування живих душ, передовсім – людини і Бога, як теж людини з людиною. Пізнанню об'єкта протиставляється встановлення „Ти – відношення”, спілкування, контакту з предметом. На думку М. Бубера, глибинна сутність усього сущого виявляє себе не через будь-які втілення і не через єдину і неповторну теоретичну сутність, а тільки через реляції: Творення (Бог – світ), Одкровення (Бог – людина), Спасіння (людина – світ). Так складається єдиний діалогічний контекст тверджень про те, що „на початку були взаємини”.

Виходячи з цього, глибинна єдність літературного твору полягає саме в діалогічних взаєминах автора – героя – читача, коли відбувається Творення (автор – герой – художній світ), Одкровення (автор – герой – читач), Спасіння (читач – герой – автор). Діалог за таких взаємин гарантує розуміння Одкровення, отже – забезпечує Спасіння.

Уперше побачити щось, усвідомити його – вже означає вступити у стосунки з ним: воно існує вже не у собі і для себе, а для іншого (зустріч двох свідомостей). Розуміння є вельми важливим чинником (воно не може бути повторенням, копією чи дублюванням, оскільки тут зустрічаються дві різні свідомості – авторська і читацька – і передбачається потенційна третя свідомість – героя).

В. Біблер стверджує, що у діалозі культур активну роль відіграє творча особистість. На переконання ученого, у процесі спілкування людини з людиною за посередництвом твору мистецтва відбувається самоствердження людської особистості, відкривається шлях від діалогу на міжособистісному рівні до діалогу культур.

Очевидно, що первинним в акті комунікації має бути відповідальність перед іншим, чужим словом і чужою свідомістю, а саме: автор є відповідальним перед героєм, твором, читачем; читач – перед героєм, твором, автором. Щодо відповідальності самого твору, він є відповідальним і перед своїм автором (адже він – це втілення авторської творчої енергії), і перед своїм читачем, позаяк він є реплікою, висловленою автором до читача. Іншими словами, твір – це арена, на якій зустрічаються учасники художньої комунікації, і порозуміння можливе лише за умови толерантних взаємин, які і передбачає ситуація діалогу. Саме на відповідальності має ґрунтуватися література. Слово чи репліку не можна залишати без відповіді, тобто бути „без-відповідальним”.

Отже, сила слова – у його природі спілкування; без цього слово безсиле. Будь-яка діалектика, будь-яке пізнання можливі тільки у процесі діалогу. Підтвердженням є дослідження Л. Фейєрбаха, викладені в „Основних положеннях філософії майбутнього”, де зазначається, що істинна діалектика не є монологом самотнього мислителя з самим собою, а представляє діалог між Я і Ти.

Отже, будь-який твір культури – це її діалогічний потенціал, адже твір значно більше, ніж слово, є діалогічним за своєю природою, зокрема у ситуації, коли до діалогу долучається інша свідомість – читацька. Тому діалогізм – одна з основних ознак культури, незамінний спосіб творення нових культурних цінностей.

На сучасному етапі розвитку літератури загально визнано, що розуміння літератури – це процес глибокого пізнання та розуміння іншого, а отже – і розуміння самого себе. Не можна оминати увагою психолінгвістичну теорію О. Потебні, його знамениті студії над внутрішньою формою слова: „Внутрішня форма слова, яке проголошене мовцем, дає напрям думці слухача, але вона лише збуджує цього останнього, дає лише спосіб розвитку в ньому значень, не визнаючи меж його розуміння слова. Слово однаково належить і мовцеві, і слухачеві, а тому значення його полягає не у тому, що воно здатне мати значення взагалі. Тільки внаслідок того, що зміст слова здатний зростати, слово може бути засобом розуміння іншого...” [Потебня, 29–30]. Мистецтво, на думку О. Потебні, є творчістю в тому ж сенсі, що й слово. Художній твір належить не тільки авторові: митець визнає самостійне буття свого твору, оцінюючи його або навіть даючи йому оцінку. Тому ми можемо розуміти художній твір настільки, наскільки беремо участь у його творенні. Якісно нове розуміння твору додає той, хто його сприймає. Почасти це розуміння є далеким від того, що мав на увазі автор, створюючи текст.

Діалогічність треба сприймати як невід’ємну внутрішню змістовність кожної форми буття. Твір – як творче буття – не втрачає свого істинного змісту. Він є діалогічним, тобто живе завдяки діалогові трьох: автора – героя – читача. Художня творчість завжди є джерелом комунікації: твору з читачем, автора з читачем, героя з читачем, твору із твором, читача з читачем тощо. Будь-яка модель спілкування, що пропонує мистецтво, вмотивована не тільки психологічно, але й естетично, і філософськи. Творчий діалог безпосередньо пов’язаний з філософською проблемою розуміння.

На думку М. Бубера, вічним джерелом мистецтва є образ, який, своєю чергою, не належить авторові, але постає перед ним і через нього хоче стати твором завдяки творчій енергії слова. Тому творення – це „ви-твір”, а твір – це „відзнаходження”

(„обретение“). Отже, будь-яке дійсне, справжнє життя є зустріччю. В окресі нашої проблеми маємо на меті довести, що ця зустріч у художній творчості реалізується у процесі діалогу трьох – автора, героя і читача.

На думку М. Гайдеггера, „мої стосунки з іншою людиною неможливі без мене самого, але їх немає і без реально існуючого alter ego” [Гайдеггер, 47]. Для філософа увесь світ залежить від індивідуального буття, тому, обираючи самого себе, „тут-буття” обирає й увесь світ. Він зауважує: „Історики й етнологи свідчать, що різні епохи і культури дають нам зразки типів сприйняття простору, що різняться між собою. Середньовічний митець інакше осмислював просторові реляції, аніж митець нового часу. А якщо осмислення було іншим, то відрізнялося і сприйняття” [Гайдеггер, 46].

З. Фройд вказує на дві форми виявлення підсвідомої зміни дійсності, які є більше наближені до мистецтва, аніж сон і невроз, називаючи дитячу гру і фантазії наяву [Фройд, 71]. Фройд вважає, що в основі поетичної творчості лежать нереалізовані бажання. Механізм дії мистецтва у такій взаємодії нагадує механізм дії фантазії. Так, фантазія збуджується зазвичай хвилюванням, яке пробуджує у письменника давні спогади, які стосуються, переважно, дитячих хвилювань, що і знаходять своє втілення у творах. Мистецтво як “сон наяву” є продовженням і заміною дитячої гри. Отож, художній твір для самого митця – це спосіб здійснення нездійснених бажань.

За словами З. Фрейда, незадоволення реальним світом скеровує нас до життя у фантазіях, і якщо людина володіє талантом, дотепер загадковим для нас художнім даром, то вона може втілити свої фантазії не у симптомах хвороби, а в художніх творіннях. У художній творчості реалізується природна потреба людини до самовираження.

Л. Слітінська в статті „Підсвідоме психічне і творчий процес” наголошує на важливій ролі підсвідомого у процесі творення і сприймання художніх творів, називаючи „підсвідоме” „співучасником творчого процесу”. Дослідниця доводить, ґрунтуючись на працях Фрейда, що задоволення активної форми націленості свідомості забезпечується у мистецтві, яке, на відміну від суто ігрової діяльності, не обмежується усуванням емоційного дефіциту, галюцинативним виробленням почуттів, а завжди скероване на перетворення самої реальності, що є психологічною потребою катарсису.

У художній творчості реалізується природна потреба людини до самовираження. Так Фройд вказував на те, що у психологічному романі письменник дробить своє „я” на частини і внаслідок цього персоніфікує в кількох героях свої душевні конфлікти. У кожному художньому образі втілюються ті чи інші аспекти особистості письменника, тенденції його свідомості і підсвідомості і водночас у ньому знаходить відображення реальна дійсність. Одні персонажі можуть безпосередньо втілювати тенденції письменника, інші – його підсвідомість, адже свідоме і підсвідоме беруть участь у створенні художнього образу як необхідні співучасники цілісного творчого процесу.

За З. Фрейдом, самовираження реалізується завдяки механізму проєкції, під яким він розумів перенесення внутрішнього процесу назовні, що полягає у відмові суб`єкта від певних почуттів і перенесенні їх із внутрішнього сприйняття у зовнішній

світ та приписування їх іншим. У такий спосіб проекція дає можливість пізнати ті психічні акти, котрі людина відмовляється визнавати у собі. Проекція у творчому процесі виступає як механізм „психологічного захисту”, завдяки якому письменник переносить певні почуття з внутрішнього сприйняття і приписує їх персонажам. Отож, автор у створених ним героях знову знаходить свої внутрішні душевні процеси, але переживає і об`єктивує їх вже не як свої власні, а як властиві іншому – його персонажеві. Саме ця обставина сприяє самовираженню письменника в акті творчості. Проекція дає можливість зазирнути у найпотаємніші закутки душі автора, дізнатися більше, аніж з будь-якої об`єктивної біографії чи автобіографії. У структурі художнього образу головну роль відіграють механізми ідентифікації та перенесення. З. Фройд уважав ідентифікацію першим проявом емоційної близькості суб`єкта з іншою людиною, і першим амбівалентним у своєму вираженні засобом, що з його допомогою „я” виокремлює певний об`єкт. Тільки завдяки цьому механізму, на думку психоаналітика, можливе проникнення у внутрішній світ іншої людини, можливе наше розуміння чужого “я”. Учений простежує шлях від ідентифікації до вживання: він виокремлює три типи ідентифікації, що різняться між собою мотивом вибору об`єкта: 1) ідентифікація з об`єктом, який береться за ідеал (у цьому варіанті за допомогою ідентифікації автор намагається виразити те, чим суб`єкт хоче бути, якими рисами володіти), така ідентифікація носить „дружній” характер; 2) ідентифікація з об`єктом, що має на меті стати на його місце, знаходитися в його ситуації (у цьому випадку втілюється дух суперництва й ідентифікація набуває ворожого характеру); 3) ідентифікація з особою, до якої суб`єкт відчуває об`єктну приналежність. У багатьох випадках у побудові художнього образу беруть участь усі три типи ідентифікації, адже письменник у процесі творення керується і свідомими, і підсвідомими імпульсами, тому часто за кожним художнім образом стоїть одне з багатьох авторських “я”. Те саме, на думку психологів, відбувається і в процесі сприйняття художніх творів, коли для реципієнта втілена дія є своєрідною проекцією його власних переживань: ідентифікуючи себе з персонажем твору, він психічно виконує ті ролі, які хотів би зіграти у реальній дійсності. Така ситуація дає читачеві можливість реалізуватися.

У психології художньої творчості „чуття автора” З. Фройд пояснює силою емоційної пам`яті. Завдяки силі емоційної пам`яті письменник „вливає на папір” свої переживання через переживання героїв. Чим сильніша така якість творчої структури митця, тим більший емоційний вплив на почуття читача має твір. До почуттєвих здібностей митця дослідники психології художньої творчості зараховують таке психофізіологічне явище, як „вживання в об`єкт зображення”, ототожнення автора зі створюваними його творчою фантазією персонажами; у такі хвилини внутрішній стан автора характеризується резиньяцією його волі, роздвоєнням особи, проекціями на власну психіку переживань, сподівань і турбот його героїв. Буває мимовільне наслідування митцем дій і вчинків зображуваних ним осіб (аж до неусвідомленого засвоєння їх мови, поглядів, смаків, міміки, зовнішнього вигляду, костюмів тощо). Як свідчать деякі автори, наприклад, Г. Флобер, творче вживання буває настільки правдоподібним, що образи фантазії починають впливати на реальне життя творчої індивідуальності.

Діалогіка художньої творчості: комунікативно-літературознавчий аспект.

Сучасне літературознавство розглядає процес читання як комунікативний акт між автором і читачем, що здійснюється за допомогою тексту.

Літературну творчість ми сприймаємо як таку, в якій може бути представлена множинність смислів у єдності діалогу „автор – герой – читач”. Ця множинність у єдності пояснюється скерованістю романного мислення (за М. Римарем) до глибинної неподільності світу і до створення духовно-естетичної якості епічного буття. Це ж стосується будь-якого іншого художнього мислення та художньої реальності загалом.

Художня завершеність твору співвідноситься із потенційною активністю діалогічного первня, втіленого у ньому, а також із здатністю цієї потенційної активності реалізовуватися у свідомості-сприйнятті і автора, і героя, і читача. Отож, від естетики до філософії діалогу, існуючого у творі, і власне від твору як діалогу залежить якісна “включеність” цього твору в літературний процес – від активної художньої енергії реалізованого діалогу „автор – герой – читач” залежить те, чи стане твір фактором, чи залишиться тільки фактом культури. Діалог є діяльною енергетикою літературної творчості у літературному процесі та в людському бутті.

На позначення вихідного, на нашу думку, закону рецепції художнього твору, який базується на діалозі трьох – „автора – героя – читача”, передбачає „єдність протилежностей” і гарантує відповідальність перед словом та усіма учасниками художньої комунікації, ми пропонуємо використовувати термін „діалогіка”.

Осмислення категорії „автора” у перспективі діалогічності художнього твору. Проблема автора та пов`язані з нею питання (авторська позиція, авторський заміник, питання художньої комунікації на рівні тексту та поза ним та ін.), належать до ряду актуальних проблем сучасного літературознавства. І, хоча на сьогоднішній день існує чимала кількість літературознавчих досліджень з цих питань, але і надалі перед науковцями постають нові й багатовекторні ракурси вирішення даної проблеми.

У теорії літератури зустрічається різноманітне функціонування терміна: „образ автора”, „автор-творець”, „автор-деміург”, „автор-оповідач”, „голос автора”, „образ поета” та ін. За кожним із цих термінів – конкретні дослідження авторської позиції та форм вираження авторського „я” у тексті.

Автор – це творча енергія, що реалізується у художньому творі. Авторська позиція – це, насамперед, світогляд автора-творця – носія акту художнього бачення і творчості у події буття. А отже, такого автора не можна ототожнювати з реальною людиною-автором.

На думку Б. Кормана, авторська позиція виявляється в суб`єктивній організації твору: „Суб`єкт мовлення настільки близький до автора, наскільки він розчинений у тексті та непомітний у ньому. Як тільки суб`єкт мовлення стає об`єктом мовлення, він віддаляється від автора.

Учений О. Соколов, досліджуючи проблему „образу автора”, визначає авторську особистість визначальним „компонентом” літературного твору. Особистість, на його думку, надає стилю індивідуальної специфіки, організовує всю систему образів твору і втілює цілісне художньо-стилістичне значення твору.

Дослідник стверджує, що образ автора – це „вираження особистості письменника у його витворі”.

У науково-навчальній літературі термін „образ автора” теж трактується різнопланово: В. Кухаренко пропонує таке визначення: „Образ автора – це наскрізний образ твору, його глибинний єднальний елемент, який допомагає об’єднанню в єдине ціле окремих частин, пронизує їх єдиною свідомістю, єдиним світоглядом, єдиним світовідчуттям” [Кухаренко, 195–196]. У посібнику підкреслюється, що: 1) автор як конкретна особистість зі своєю біографією, власним характером, вразливими місцями і достоїнствами, та автор, представлений в образі автора, у жодному разі не тотожні; 2) образ автора, на відміну від особи письменника, входить на рівні з образами персонажів до художньої структури твору; 3) як і кожен образ, образ автора – це обов’язкове абстрагування від біографічної реальності; 4) образ автора завжди дещо ідеалізований.

У літературознавчому довіднику за ред. Р. Гром’яка подається концептуально-синтетичне визначення: „Автор (лат. au(c)tor – засновник) – митець, котрий реалізувався у літературному чи будь-якому іншому художньому творі. Усвідомлення самотнього авторства як категорії, відповідної творчій, неординарній особистості, виникло у зрілий період еволюції мистецтва, на стадії переходу від фольклорно-колективного чину до індивідуального <...>. В критичній рецепції поняття автора застосовується і в значенні суб’єкта, який інтегрує стильову єдність художньої діяльності”.

М. Моклиця зазначає [Див.: Моклиця, 164]: „Автор – той, хто створив твір; іноді автор присутній у творі як ліричний герой, іноді ніби грає роль автора, спілкується з читачем, часом створює образ наближеного до себе персонажа, свого другого „я” (альтер его автора). Але навіть коли автор не з’являється у творі, нічим не видає себе, ми відчуваємо його присутність по мові, по тому ставленню до героїв чи подій, яке виникає у читача з волі автора”.

У літературному енциклопедичному словнику І. Роднянська зауважує, що окрім автора-творця, „по відношенню до епічних жанрів можемо говорити про образ автора-оповідача як про непрямую присутність автора-творця „всередині” власного творіння”. В образі автора-оповідача дослідниця вбачає джерело того художнього слова, котре не можна співвіднести ні з персонажами, ні з оповідачем.

Як бачимо, у вирішенні актуальної на сьогоднішній день проблеми автора, нема єдиної точки зору. І це природно, адже, у літературознавстві (як мистецтві образного слова) нема і не може бути універсальної методики аналізу образу автора. Ми можемо говорити тільки про різноманітні розробки методології підходу до нього.

Б. Успенський виокремлює чотири головні композиційні плани вияву авторської позиції: оціночний, фразеологічний (мовний), просторово-часовий та психологічний. Учений послідовно поділяє позицію автора (експліцитно чи імпліцитно представлену у творі), позицію оповідача та позицію героя. Ці різні позиції „... взаємодіють одна з одною, утворюючи таким чином досить складну систему протиставлень (відмінностей та тотожностей); певні точки зору співпадають одна з одною <...> інші можуть співпадати у певній ситуації, але розходяться в іншій; нарешті, ті чи інші точки зору можуть протиставлятися як протилежні (знову ж з певної точки зору) і т. д.”.

Провідною теоретичною засадою у дослідженні словесної творчості Ю. Шевельов (Шерех) вважає виведення дослідником цілісного образу письменника. Власне цілісний образ письменника дає можливість дослідникові якнайближче підійти до розуміння художніх творів. У поняття цілісного образу митця Ю. Шевельов включає такі компоненти: 1) світогляд; 2) мистецьке бачення зображуваного явища, тобто своєрідне сприймання світу; звідси – вихідна точка зображення дійсності; 3) життєві обставини, що вплинули на ставлення автора до зображуваного чи скоригували його; 4) духовно-інтелектуальний розвиток митця на різних етапах його життя і творчої діяльності; 5) життєво-мистецьке кредо; 6) добір мовних засобів. Цілісний образ митця формують й об'єктивні чинники: „наявність / ненааявність рідної землі під ногами“, міра Божого дару – таланту. Ю. Шевельов розглядає художній твір як акт словесного спілкування автора з читачем, однієї свідомості з іншою у певному історико-літературному і соціальному контексті, а тому й пропонує розглядати художній твір як опосередкований засіб спілкування між автором і читачем, як явище словесності. Методи дослідження, запропоновані Ю. Шевельовим, спрямовані саме на те, щоб дошукатися того логічного осердя, того „я“, яке письменник маскує перед читачем, а часом і перед самим собою.

Автора ми знаходимо (сприймаємо, розуміємо, відчуваємо) у кожному творі мистецтва. Ми відчуваємо його у всьому як ідеальне зображувальне начало (зображувальний суб'єкт), а не як зображений (видимий) образ. Навіть на автопортреті ми не бачимо самого автора, який створив його, а тільки зображення художника. Тобто образ автора – це *contradictio in adjecto*. Так званий образ автора – це образ особливого типу, відмінний від інших образів твору, але це образ, і він має автора, який створив його. Образ оповідача від „я“, образ героя автобіографічних творів – усі вони вимірюються і визначаються своїм ставленням до автора-людини, що і є передумовою діалогу автора і героя. Автора не можна відокремлювати від образів та персонажів, оскільки він входить до складу цих образів як їх невід'ємна частина (образи двоєдині, а іноді двоголосі). Але образ автора можна відокремити від образів персонажів, тому що його також створив автор і він також двоєдиний.

Бачимо, що автор-творець тексту не тотожний авторові біографічному. Тому у процесі дослідження тексту необхідно пам'ятати про певний, свідомо створений образ автора, який є необхідним біографічному авторові для упорядкування впливу на читача.

Смислові площини, в яких розташоване мовлення персонажів та авторська мова, різні. Герої розмовляють як учасники зображеного життя, говорять і поведуться, виходячи із власних обмежених позицій: вони знають менше, ніж автор. Автор є поза зображуваним світом, адже він його створив. Він осмислює цей світ з вищих і якісно відмінних позицій. Площини мовлення персонажів і автора так чи інакше можуть перетинатися і – відповідно – між ними доконче виникають діалогічні взаємини.

Н. Бонецька у праці „Образ автора“ як естетична категорія“ констатує, що розвиток реалістичної літератури у XIX ст. спричинив виникнення в науці проблеми автора. У реалістичному творі завдання автора нерідко формально виконують вигадані особи: події відтворені або з точки зору героя, або ж про них розповідає персонаж-оповідач – автор ніби зникає з художнього світу й художньої оповіді. І саме

це „зникнення автора” стає центром дослідження проблеми „авторських замісників”. Як виявилось, для художнього ефекту важливо, чия свідомість є художнім суб`єктом, хто говорить та показує. Гра і взаємодія оповідачів, „точок зору”, авторських масок, особливості „центральної свідомості”, яка відтворює події твору, стали головними предметами уваги англомовних дослідників. Як стверджує Н. Бонецька, ситуація, що склалася для проблеми авторства, є теоретичним парадоксом. З одного боку, спираючись на емпіричні дослідження та користуючись свідченнями митців про сам процес творчості, літературознавці доводять, що автор майже безправний у створеному ним художньому світі: герої починають жити своїм життям. З іншого – все у творі проходить через авторську особистість і таким переходить у читацьку свідомість. Ця ситуація вже належить до кола проблем художнього сприйняття. Дослідниця говорить про те, що художній твір можна сприймати двояко: як певну самодостатню реальність, з певним комплексом образів та ідей, організованих авторським духом, або ж як об`єкт сприйняття, як висловлювання, розраховане на читацьку свідомість. У нашому дослідженні пропонується дещо інший варіант: вважаємо діалог між автором, героєм і читачем основою життєтворчості художнього твору, що робить його суб`єктом, а не об`єктом сприйняття і функціонування в культурі. Ми погоджуємося з тим, що буття твору – це його життя між свідомостями, одне з яких творить, а інше сприймає. Світ художнього твору – це суворий августинівський світ, де насправді все остаточно вирішено, де герой немає свободи і з самого свого „зародження” його доля вже визначена, як того побажав автор. Саме у такому світі ми знайдемо Володимира Набокова.

Образ автора, на думку Н. Бонецької, – це образ „внутрішньої особистості” творця твору. Образи дійових осіб у процесі читання ми сприймаємо через внутрішні аналоги зору, слуху. У створенні авторського образу ці відчуття не беруть участі. Автор не постає перед нами як об`єкт. У процесі читання ми сприймаємо авторський образ частково як образ свого співрозмовника. Адже однією з авторських інтенцій і є спрямованість на „сприймаючу” свідомість; це діалоговий чинник твору, завдяки якому у сприймаючій свідомості формується авторський образ. Цей діалог відрізняється від повсякденного діалогу. У ньому немає зовнішніх чинників: ми інтуїтивно відчуваємо авторську присутність, сприймаємо його внутрішній голос. Образ автора є обов`язковим моментом естетичного сприйняття. Процес читання завершується, і ми можемо забути про героїв та події, але не стирається пам`ять про твір, яку залишає після себе авторська особистісна активність. Тому пізнання образу автора має діалогічну природу. Образ автора – динамічна реальність. На початковій, безпосередньо-наївній стадії сприйняття читачі не думають про автора: для них реальними є „наслідувальний” бік естетичного, ілюзорні події, вигаданий світ. Та в процесі заглиблення у прочитане за образами чіткіше починає виднітися обличчя автора. Ступінь чіткості цього образу залежить від багатьох аспектів сприйняття: від глибини читання, скерованості читацької уваги, ступеню завершеності читання. Спілкування читача з автором, інтуїтивне бачення його починається з першої появи авторської особистості – повнота ж споглядання авторського образу може рости до безконечності. Образ автора в окремому творі вимальовується чіткіше при багатократному зверненні до нього; далі він конкретизується, якщо враховувати контекст усієї художньої творчості письменника; зримише бачимо письменника, якщо

знайомимося з його епістолярним та щоденниковим спадком, підключаємо до дослідження свідчення сучасників тощо.

Оскільки йдеться про категорію „образ автора” з урахуванням аспекту сприйняття, не можна оминати увагою зв'язок проблеми автора та аналізу твору. Ситуація з аналізом твору на сьогоднішній день вкрай гостра. І теоретик, і практик літературознавства стоять перед складним, на наш погляд, вибором: або виходити з принципової багатозначності художнього твору, або ж вважати, що твір має єдиний зміст – саме той, котрий власне актом творення заклав у нього автор. У першому випадку дослідник має право претендувати на безпосереднє володіння істинним смыслом твору, хай і одним із багатьох. Оскільки смисл твору, розрахованого на сприйняття, ніби розділений між автором і інтерпретаторами, тому той смисл, який побачив у творі будь-який інтерпретатор, є одним із смислів, дійсно наявних у творі. Дослідник, який дотримується іншої точки зору, відчуває себе значно скутішим.

На думку Н. Бонецької, відчути авторську суб`єктивність, почути авторський голос, сприйняти внутрішнім чуттям образ авторської особистості – ось той аспект дослідження твору, який є найважливішим моментом його розуміння [44, 267]. Саме у цьому проблема інтерпретації зближається з проблемою образу автора. Перед інтерпретатором повинен завжди стояти образ автора твору, який бажає своїм твором щось сказати світові. Тільки за такої умови інтерпретація буде більш-менш співзвучною твору.

Інтерпретатор мусить враховувати обидві точки зору: іншими словами, він повинен виходити із авторського задуму, але й не заперечувати багатозначності твору. Саме така точка зору має бути вихідною у процесі плідної взаємодії між читачем, автором та твором.

Б. Корман та літературознавці, які спираються на його вчення, досліджують художній твір під кутом зору образу автора у ньому. Для цих учених єдиним носієм творчої концепції твору, точки зору на світ, втіленої у ньому, є образ автора, який стоїть за усією системою твору. Методологічні основи аналізу образу автора Б. Корман викладає так: „...автор безпосередньо не входить у текст: він завжди опосередкований суб`єктними або несуб`єктними формами. Уявлення про автора складається із уявлень про ці форми, їх вибір та поєднання” [144, 200–201]. З одного боку, автор виражає себе через героїв, оповідачів, через форму автора-героя, які відкривають автора з різною ступінню адекватності йому; з іншого – його світогляд відображений у „поетичному світі”, який „розглядається як несуб`єктна форма вираження авторської свідомості, що протиставлена суб`єктним формам; поняття поетичного світу фіксує те, що властиве системі в цілому”.

Коротко схарактеризуємо розуміння образу автора зарубіжними літературознавцями. На думку Р. Барта, мова ніколи не є вільною від ідеології; ця теза пізніше привела його до ідеї про „смерть автора”, тобто до твердження, що автор не має упривілейованої ролі у надаванні значення власним творам. Тому текст не має „батька”, а оскільки текст як „гра” віддається читачеві, то найвище, що може зробити автор, – „вписатися” у Текст. Отож, автор – це „вписувач”, який виконує механічний акт вписування в тканину тексту. Тому у тексті може з'являтися лише привид автора, але тільки як гостя. Автор роману фіксується як один із персонажів, фігура, що створена, як і інші герої, він більше не отримує тут жодних батьківських

прав чи переваг, а тільки свою роль у грі, він тільки „автор на папері”. Його життя з джерел тих історій, що розповідають про нього, перетворюється у самостійну історію, яка починає змагатися з тим, що він сам написав, відбувається нашарування творчості скриптора на його життя, а не навпаки, як раніше, бо ж „я”, що пише текст, це „я” існує тільки на папері.

Відомий французький учений Мішель Фуко трактує поняття „автор” як певний функціональний принцип. Дослідник називає чотири характерні риси авторської функції:

- 1) функція автора співвідносна з визначаючим та артикулюючим дискурсивним аспектом;
- 2) функція автора по-різному впливає на всі дискурси усіх часів і всіх типів цивілізацій;
- 1) функція автора не визначається раптовою взаємодією дискурсу та його творця, а, зокрема, ланцюгом своєрідних та складних процесів;
- 2) функція автора – це не формальне співвідношення з певною реальною особистістю, оскільки вона може одночасно породжувати кілька „я”, кілька суб`єктів та позицій, які можуть займати різні групи людей.

Автор, на його думку, не виражає себе у письмі. У своєму популярному есе „Що таке автор” він говорить, що автор помер, і трактує автора як „що”, а не „хто”. За Фуко, автора „усмертнює” власний текст, у якому зникає авторська індивідуальність і разом з нею щось таке, як „твір” і „письменство”, від-авторське письмо. Але якщо немає автора, то хто говорить і де автор? Фуко відповідає: „Автор – це не джерело значень, які вибудовують твір; автор не випереджує своїх творів, він є тільки певною функціональною засадою”. Такий автор-функція – своєрідний вимір дискурсу, де діють обмеження, вибір, тобто „вільна циркуляція” значень. Іншими словами, він перешкоджає вільному маніпулюванню, вільній композиції, декомпозиції чи рекомпозиції уяви, і якщо ми звикли до автора як до генія, як до нескінченного потоку фантазування, то це тому, що ми робимо його функцією опозиційного зразка.

Стосовно теми і матеріалу нашого дослідження таке визначення автора неприйнятне, адже за таких умов діалог „автор – герой – читач” не може відбутися, оскільки відсутні безпосередні його учасники, іншими словами, анулюється антропологічний чинник художньої творчості.

Діалогічна сутність читача в літературно-креативному процесі. У теорії мовленнєвої діяльності другого учасника комунікації називають по-різному: одержувач мовлення, рецептор, реципієнт, інтерпретатор, слухач, аудиторія, декодувач, співбесідник. З-поміж цих термінів найчастіше вживається „адресат” – для позначення абстрактного приймача художньої інформації; „читач” – для конкретизації фактора адресата. Термін „інтерпретатор” стосується, як правило, особи фахівця-філолога, що займається глибинним дослідженням мови художнього твору, зокрема художньої ідеї тексту та способів донесення її до читачів. За твердженням Ю. Шевельова, „поняття митця автоматично включає у себе звернення до сприймачів його творів – ніхто не був ще добровільно митцем для самого себе”. Отже, фактор адресата закладений уже в природі художнього тексту, в природі художнього слова, яке завжди хоче, щоб його почули.

Як уже було зазначено, категорія образу читача, як і образу автора, була передбачена в концептуальній праці О. Потебні „Думка і мова”.

Одним із перших досліджень, в якому акцентувалася необхідність вивчення історії читачів, була стаття О. Білецького „Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя)” (1922). У концепції О. Білецького читач характеризується з погляду його читацької активності, інтелектуального рівня, часових відстаней між автором і читачем. Зважаючи на ці ознаки, учений говорить про декілька груп читачів. Зокрема, це **читачі-сучасники**, що поділяються на підгрупи: сліпі прихильники, глуха більшість і неупереджені судді та об’єктивні критики; читачі-інтерпретатори, літературні критики. Друга група читачів, за О. Білецьким, – це **читачі-нащадки**, яких так само можна поділити на ті ж підгрупи (прихильники, рядові читачі й інтерпретатори). Та цю групу читачів характеризує одна спільна для всіх її представників особливість: бажання засвоїти твір, зробити його корисним для свого етичного та естетичного ужитку, влити свою кров у підупалі жили колись молодого й могутнього організму. Третя група читачів – це **читачі, які взялися за перо**. На думку дослідника, ця група читачів береться за перо не для того, щоб переробляти, доповнювати, видозмінювати чуже і скромно передавати це іншим, не стираючи імені первісного автора; ні, вони самі хочуть творити, і якщо бракує уяви, на допомогу приходять читацька пам’ять і мистецтво комбінації, набуті за допомогою вправ і часом розвинуті до такої міри, що їх важко відрізнити від природніх справжніх письменників.

Польський теоретик літератури М. Гловінський, вивчаючи процес спілкування між автором і читачем, уводить поняття „стилів сприймання”, виділяючи морфологічний, алегоричний, символічний, інструментальний, міметичний (сприйняття через співвідношення з фактами дійсності), експресивний (сприйняття через особистість автора) та естетичний, а також говорить про „літературну комунікацію”, трактуючи її як взаєморозуміння між автором і читачем на всіх рівнях тексту. Поняття стилю рецепції, запропоноване М. Гловінським, у багатьох випадках збігається з моделлю адресата, для якого автор свідомо пише свій твір. Адже для реалізації комунікативного акту у кожному випадку суб’єкт, що говорить, має добирати мовні засоби, виходячи із мотивації мовленнєвої діяльності, головна мета якої – досягти порозуміння, впливу, донести почуття, інформацію.

Представники рецептивної естетики (Р. Інгарден, Г.-Р. Яусс, В. Ізер) шукали певну найбільш компетентну категорію читачів, чій „феноменологізм духу” може адекватно співвідноситися з „феноменологією тексту”, і відносили до них творчих читачів – критиків та письменників.

Гете читачів поділяв на три види: перший – це ті, хто насолоджується, не розмірковуючи; другий – ті, хто судить, не насолоджуючись; третій, середній, – ті, хто судить, насолоджуючись, і насолоджується, розмірковуючи. Саме ці останні і відтворюють твір заново.

Читача Р. Барт уподібнює до мандрівника, який звільнився від будь-якої напруги, яку створила уява, і внутрішньо нічим не обтяжений, під час мандрівки його сприйняття множинне, багатозначне, враження різноманітні за походженням. Усі випадкові деталі, наполовину впізнавані, відсилають до знайомих кодів, хоча їхне

поєднання унікальне і робить прогулянку оригінальною, наповненою деталями, які не можуть повторитися.

Функції героя у процесі літературної комунікації. Третім учасником художньої комунікації є герой художнього твору.

У літературознавчому довіднику за редакцією Р. Гром'яка подається таке визначення: „Герой літературного твору, або Персонаж – дійова особа, образ, широко і всебічно зображений, наділений яскравим характером, окреслений взаєминами з довкіллям, зв'язками із соціальним, національним, історичним контекстом <...>” [Гром'як, 159].

Доречним буде нагадати, що в теорії літератури існують три принципово відмінні системи художніх координат: романтизм (суб'єкт домінує над об'єктом), реалізм (об'єкт домінує над суб'єктом) і модернізм, коли естетичним об'єктом стає сам суб'єкт. Стосунки автора і героя мають свою специфіку у кожному літературному напрямі.

Так, у європейському романтизмі автор зазвичай самоідентифікується з головним персонажем, наділяючи його романтичними ярликами: космічним песимізмом, світовою скорботою, розчаруванням у дійсності, внутрішньою антиномічністю. У своєму потягу до універсального й ідеального Герой-Автор протиставляє себе іншим персонажам, їхній матеріальній чи інфернальній практиці. Герой-Автор постає єдиною „органічною” формою, протиставленою мертвій автоматичній природі персонажів, тобто раціональній рефлексивній формі.

У реалізмі автор перебуває поза межами світу своїх персонажів і завжди дислоціюється назовні твору. Навіть якщо хтось із персонажів отримує слово, близьке авторській позиції, то між ними одразу виникає дистанція, при якій автор займає позицію диктора щодо транслятора-героя.

У модернізмі автор самоідентифікується з цілісністю тексту через медіатора-оповідача чи наратора. Наратор назад рухає час у зворотньому напрямі і розгортає наратив як модель заново створюваного минулого, причому не тільки індивідуального, але й минулого героїв. При цьому Наратор-Автор може ідентифікуватися з рештою персонажів, завжди залишаючись у семантичному центрі оповіді (займаючи центрову авторську позицію). У постмодерністичному тексті розбалансованість сюжетного коду та ірелевантність структури (аміметизм) виникають у результаті одночасної присутності / відсутності кількох авторів: один регулює текст як систему тотожностей та опозицій, інший оплутує його мережею відмін та іррегулярностей (цитат, центонів, замовчувань, надлишкових елементів). Самоідентифікація автора зі своїм текстом неможлива, оскільки верховенство додаткового автора гарантує й узаконює прирощення змісту і розпад конструкції. Саме децентрований автор презентує справжнього автора, який і вирішує долю своїх героїв і тексту в цілому.

Діалогічність художнього твору як основа інтерпретації літературної творчості

Проблема діалогу невід'ємна від питань про шляхи і методи аналізу та інтерпретації тексту, про позицію інтерпретатора. Адже інтерпретація (сприйняття і тлумачення інформації, яка міститься у тексті) тісно пов'язана з розумінням і осмисленням, що є результатом зустрічі, діалогу, взаємозв'язку, адже будь-яке розуміння, будь-яке людське спілкування за своєю природою є діалогічним.

„Кожна культура – це інтерпретація (прояснення, коментар, тлумачення) життя. Життя – це вічний текст. Культура – це коментар, це такий спосіб життя, при якому життя, відбиваючись від самого себе, набуває ясності і ладу” [Ортеги-і-Гассет, 218] – цілком погоджуємося з цими словами Хосе Ортеги-і-Гассета. Щодо проблем художнього твору та його інтерпретації – вони є засадничими у літературознавстві.

Упродовж усієї історії науки про літературу ведеться диспут про те, що таке художній твір – даність чи процес, замкнений текст чи живе, динамічне явище, організм чи річ? Одні сприймали його як предмет, і це було пов'язано з ігноруванням ролі автора та читача у творчому процесі.

Текст – у широкому сенсі, – це структура, що складається з елементів значення, єдності цих елементів та вираження цієї єдності; у вузькому – єдність мовних знаків, що організовані за нормами конкретної мови і є носіями інформації. Існує кілька теорій тексту. У структуралістичній концепції текст – це система знаків, у якій знак не має ані екзистенційного, ані аналогічного зв'язку з тим, що він представляє. За структуралістами, існує три основні детермінанти тексту: знак, код і дискурс. Згідно з У. Еко, „текст – це витвір, у якому інтерпретаційне призначення мусить бути часткою його генеруючого механізму” (*Lector in fabula*, 1979). Деконструктивізм (Ж. Дерріда) розглядає текст як буття-в-його-цілісності, як функціональну систему вписувань, що охоплюють усю шкалу буття.

У ранніх розвідках чеського лінгвіста Яна Мукаржовського бачимо тенденцію аналізувати текст як буття-у-собі, як самодостатню одиницю, але у 30-х роках ХХ ст. він відмовився від такого методу і дійшов висновку, що художній знак – це соціальний і контекстуальний феномен, а тому мистецький твір є водночас і автономним комунікаційним знаком.

Феноменологічна теорія мистецтва надає особливого значення ідеї, згідно з якою аналіз літературного твору повинен урахувувати не тільки текст, але й форми відгуку на цей текст. Твір є чимось більшим, аніж текст, тому що текст оживає тільки тоді, коли він реалізується. Ця реалізація не залежить від індивідуальних рис читача – ця залежність зумовлюється різними зразками тексту. Сходження в одній точці тексту і читача започатковує екзистенцію літературного твору. Читання спонукає літературний твір до розгортання притаманного йому динамічного характеру.

Літературний текст, на думку Лоуренса Стерна, нагадує арену, де читач і автор беруть участь у грі уяви. Якщо б читачеві дати оповідання, повністю нічого не залишивши для нього, то його уява ніколи не увійде у це поле, а внаслідок цього з'явиться нудьга, яка неминуче вирине там, де вже все зроблено. Тому літературний текст повинен бути задуманий так, щоб заангажувати уяву читача до процесу творення речей, що знаходяться поза ним, заради нього самого, заради читання, яке

приємне лише тоді, коли активне і творче. У цьому процесі творчості текст не повинен заходити ані надто далеко, ані надто близько, бо і нудьга, і перенапруження утворюють межі, поза якими читач залишає поле гри. Читач часто відчуває себе втягнутим у хід подій, які у момент читання здаються йому реальними, навіть якщо насправді вони дуже далекі від його власної дійсності. Тільки засобами активізації (гри у тому числі, що вельми важливо для дослідження творчості В. Набокова) читацької уяви автор може втягувати читача у текст і так реалізувати потенції тексту.

Р. Інгарден трактує літературний твір як інтенційний об'єкт, що конституюється у свідомості через акт читання. Він розрізняє чотири взаємопов'язані рівні, які переводять літературний твір в „уявний об'єкт“ у свідомості читача: 1) світ звуків та фонетичних утворень (на який Набоков покладає чи не найбільше смислове та емоційне навантаження); 2) одиниці значення різного порядку; 3) багатозначність усіх аспектів світу, який розглядаємо з різних пунктів бачення (гадаємо, ця позиція залежить від ситуації знаходження вектора діалогу „автор – герой – читач“); 4) об'єкти, представлені у літературному творі. Через співгру цих рівнів літературний твір конкретизується у свідомості читача [Інгарден, 179].

Текст стає твором, а відтак починає своє життя в культурі лише завдяки діалогічним потенціям, що закладені у самому тексті автором. Текст є комунікативною одиницею від моменту його творення (діалог автора з текстом, у якому реалізуються творчі якості й можливості митця) до моменту сприймання його читачем.

Художній текст містить у собі інтерпретаційний потенціал. Цей потенціал визначається такими моментами: по-перше, особливостями самого тексту; по-друге, особливостями реципієнта (тобто читача); по-третє, тими контекстами, у яких виник і живе текст, тими конкретними ситуаціями, в які потрапляє.

Необмежену множинність змістів художніх творів, зумовленість будь-якого з „прочитань“ захищають прихильники символіко-кової теорії літератури. Французький критик і теоретик Ролан Барт убачає цю множинність змістів у самій сутності художніх творів як символів, кодів. Та не можна, звичайно, стверджувати, що визначальну роль у житті художніх творів відіграє тільки читач чи навіть покоління читачів. Безперечно, що воно зумовлене внутрішніми властивостями самих творів, і лише опісля – їх зорієнтованістю на діалог „автор – герой – читач“.

У літературознавстві вже дискутувалося питання про „визначеність“ та „відкритість“ твору мистецтва. Ці два терміни стосуються ситуації „споживання“, досвід якої окреслюється у такий спосіб: твір мистецтва – це створений автором об'єкт, який організовує потік поєднаних вражень так, що кожен потенційний реципієнт по-своєму може зрозуміти той самий твір, первинну форму, яку задумав автор. При інтерпретації відбувається гра відповідей, саму ж інтерпретацію розглядають як стимул для розвитку розумових здібностей та сприйнятливості. У такому значенні автор продукує закрити у собі форму, щоб її використовували і розуміли так, як він її „задумав“. До того ж, кожен реципієнт, сприймаючи твір, несе у собі певну конкретну ситуацію, яка зумовлена його смаками, уподобаннями, упередженнями, так що розуміння первинної форми відбувається згідно з індивідуальною детермінованістю. Зрештою, форма естетично вагома у тих межах, у

яких її бачать і розуміють з огляду на велику кількість перспектив, виявляючи множинність резонансу, численних пунктів бачення, які ніколи не бувають ідентичними. Отож, у такому значенні твір мистецтва – це форма завершена і закрита у своїй досконалості цілковито збалансованого організму, та водночас відкрита можливістю бути інтерпретованою найрізноманітнішими способами без ризику втратити свою неповторність. Тому кожне „споживання” твору – це інтерпретація та реалізація його, бо у кожному наступному баченні твір знову і знову оживає у самотній перспективі.

Поняття „відкритий твір” („Відкритий твір” Умберто Еко) поєднує естетику творчості та естетику рецепції. Незавершеність і рух (твір у русі – термін, успадкований від Джойса) – це основні риси відкритого твору. У. Еко розрізняє два типи творів: відкриті, які заохочують читача до творення тексту разом з автором (незавершеність), і фізично завершені.

Вольфганг Ізер вважає, що текст потенційно наповнений значенням, яке конкретизує рецепція читача, і саме текст встановлює для цієї рецепції певну стратегію, без якої рецепція була б досить довільною чи моносуб'єктивною (Р. Інгарден). Естетична рецепція, тобто заповнення порожніх місць у тексті, семантичне декодування, структуралізація сюжету відбуваються у параметрах погодженості читача і тексту. За Ізером, значущість твору породжує не сам текст, а реципієнт, який намагається зробити текст зрозумілим, і саме уява реципієнта визначає значущість тексту.

Ганс Роберт Яусс потужним стимулом рецепції називає „самозадоволення у задоволенні іншої людини”; таке задоволення має три різні, і водночас споріднені фази: *poesis*, *aisthesis*, *catharsis*. Перша фаза спричинена нашим зіткненням з літературним текстом, друга – нашим відчуттям його естетичних вартостей, третя – нашою ідентифікацією з героями твору. „Вислів: „Увійти у діалог з текстом”, – пояснює Яусс, – залишається неминуче метафоричним, бо інтерпретатор спершу сам повинен інсценізувати партію іншого для того, щоб текст зміг увійти в діалог, відповісти на певне поставлене питання і наприкінці розумітися як „питання до мене”. Тому одне із завдань герменевтики полягає у тому, щоб висвітлити діалогічність розуміння у діалозі там, де чуже мовлення вступає у безпосередній стосунок до власного. Таке розуміння в актуальному діалозі Гадамер визначає як розуміння-себе у предметі і тим доходить до спільності між розумінням тексту і порозумінням у розмові. Початкове розуміння, з яким інтерпретатор підходить до тексту у процесі розуміння як такого, можна виправляти, доповнювати, воно може породжувати нові запитання і розвивати герменевтичну спіраль у діалогічному напрямку. Читач досягає розуміння-себе у тексті, оскільки текст ніколи не замкнений у собі, а відкритий до світу, що його він водночас описує і відкриває.

Рецептивна поетика (лат. *receptio* – сприйняття), саме так трактує її Ольга Червінська, досліджує іманентну багатозначність змісту, який насичує текст, притому на рівні індивідуального сприйняття цього тексту. Як уже зазначалося, у рецептивній поетиці основний акцент переміщується зі стрижня „художник – твір” на стрижень „твір – читач”, що природно зводиться до взаємин „художник – реципієнт” (у вузькому плані – „автор – читач”). Чому природно? У всі часи чи не найважливішою фігурою для автора був читач, адже він уособлював у собі філософську проблему

спілкування і розуміння. Тому згадана теорія є органічною частиною теорії комунікації, де сприйняття – двобічний зв'язок між автором і адресатом. Цей зв'язок можливий завдяки тому, що художня цілісність перестала мислитися як „автономна сутність” (чи „світ у собі і для себе”), і у ній побачили певну форму комунікативного процесу, у який включається, як підкреслює О. Червінська, нарівні з цією цілісністю автор-відправник і адресат-одержувач [Червінська, 15]. У результаті колишній „безсловесний” співучасник літературного „діалогу” стає необхідним суб'єктом цього „діалогу”. Причому стосунки автора й читача – явища двосторонні: не тільки автор впливає на читача, але й навпаки, адже при самому зародженні твору автор уже уявляє собі портрет „свого читача”, за В. Ізером – „імпліцитного читача”, і розраховує на його розуміння, „смакуючи” власні здогадки про вплив цього твору на реципієнта.

Кожен письменник має свого читача – кожен читач має свого письменника. Діалог між ними розпочинається не тієї миті, коли читач бере до рук текст і починає його читати, а в той момент, коли письменник починає його писати, адже останній вже розраховує на свого Читача й очевидно, що цей факт впливає на сам процес написання. Отож, мета письменника – зробити читача співучасником творчого процесу.

Сутність мистецтва полягає у його особливій формі діяльності – діалогу художника з дійсністю. Під час творчого процесу автор вступає у внутрішній діалог зі своїм читачем. Природно, як уважає М. Ігнатенко, коли читач хоче впізнавати у письменникові себе, а письменник – очікує побачити у читачеві себе. Читач під час творчого процесу відновлює у численних модифікаціях почуття автора, певні риси його психології. Тому автор психологічно, точніше – духовно продовжує жити у кожному наступному сприйманні читачами його твору. У цьому й полягає його безсмертя. Отож, написання твору письменником – це первинне літературне явище, коли створюються нові художні вартості, а художнє сприймання твору читачем – це вторинне літературне явище, коли художні вартості творчо репродукуються.

Г.Р. Яусс у своїй праці „Естетичний досвід і літературна герменевтика” зазначає: позаяк творець є водночас і реципієнтом у момент, коли він починає писати, так само й інтерпретатор мусить спершу увійти в гру як читач, якщо він дійсно хоче вступити у діалог літературної традиції. Діалог складають не тільки два співрозмовники, але й взаємна готовність пізнавати і визнавати іншого в його іншості. Літературне розуміння стає діалогічним тільки там, де шукають і визнають альтернативність тексту перед горизонтом власних сподівань, де не роблять спроб наївного передчасного злиття горизонтів і де власний досвід коригує і поширює досвід іншого. Отож, у своєму задумі автор водночас є і письменником-творцем, і письменником-читачем свого твору, адже він планує написати його так, щоб насамперед цей твір був цікавим для нього.

В. Федоров у статті „Поетичне слово як буття” доводить, що читач (а за ним дослідник) не може дотримуватися, так би мовити, зовнішньої точки зору стосовно того, що володіє рисою художності (проте займає її стосовно „твору”), тому що ті „правильності”, які її створюють, втягують у сферу своєї активності і його самого. Тобто ті стосунки, що виникнуть у автора й читача в процесі читання можна назвати співтворчістю, якщо уважний і вдячний читач під чуйним керівництвом автора

проходить з останнім увесь творчий шлях художнього творення. І тут постає питання: чи потрібно сприймати події і персонажів як існуючі в дійсності, чи тільки як плід фантазії автора? В. Асмус на це запитання відповів так: з одного боку, можна, а з іншого – ні: перша умова, необхідна для того, щоб читання протікало як читання саме художнього твору, полягає в особливій спрямованості уваги читача, активній упродовж усього часу читання. З огляду на свою налаштованість, читач ставить до того, що він читає чи до „баченого“ через посередництво читання не як до складного вимислу, а як до специфічної дійсності.

Друга умова читання твору як твору художнього може здатися протилежною до першої. Щоб сприймати твір мистецтва, читач повинен під час читання розуміти, що зображена автором через посередництво мистецтва частина життя не є безпосередньо життям, а тільки його образом.

Письменник свідомо чи підсвідомо у процесі написання твору веде діалог з уявним або навіть конкретним „своїм“ читачем. Це буде не конче читач-сучасник, якраз навпаки: більшість видатних письменників не знаходило розуміння у своїх сучасників, тому доля геніального письменника часто буває драматичною через те, що сучасне йому суспільство не сприймає його естетичних уподобань, ідей, не розуміє його творчих інтенцій, а тому, нерідко вони присвячували свої твори майбутньому читачеві, наприклад, М. Цветаєва та В. Набоков.

Мистецтво за своєю природою завжди передбачає спілкування, більше того – навіть сумісну творчість письменника і читача. Коли митець запевняє нас (як це завжди робить Набоков), що він творить тільки для особистого задоволення, то це не означає, що він десь у потаємних думках не очікує „свого“ читача. Мало кому приємно вести діалог із самим собою. Ще Моцарт говорив: якщо б йому дали найкращий інструмент в Європі, але таких слухачів, що не захочуть його зрозуміти і не будуть разом з ним переживати те, що він грає, він не отримає жодного задоволення від гри.

Розум читача у процесі читання є активним. Жоден твір не може бути сприйнятим читачем, якщо останній не пройде увесь шлях, що пропонує йому автор, і не відчує автора поряд. Звичайно, що важливу роль відіграє читацька „біографія“. Чим вона багатша, тим більше шансів у читача вступити у діалог плідного творіння, адже читання – це не тільки процес естетичного сприйняття твору, але й – головне – процес спілкування. І не тільки автор у цьому діалозі хоче, щоб його зрозуміли, але й читач хоче знайти розуміння у творі.

Доречним у цьому контексті буде пригадати теорію конфлікту інтерпретації у філософській герменевтиці П. Рікера. Він виокремлює три етапи розуміння літературного тексту: 1) якщо це можливо, об'єктивний аналіз самого тексту; структуральний та семіотичний аналіз змісту і форми твору; 2) процес читання, коли текстуальний світ актуалізується, тут вельми важливу роль відіграє теорія реакції читача; 3) стадія екзистенціального та рефлексивного привласнення собі значення тексту. Реципієнт – свідомо чи несвідомо – співвідносить твір зі своїм життєвим та читацьким досвідом, своїми знаннями та світоглядом. Так виникає конфлікт інтерпретацій. За П. Рікером, мета герменевтики – це не тільки аналіз конфлікту інтерпретацій, але й досягнення розуміння-себе. Твір стає важливим засобом міжособистісної комунікації (діалогу автор – герой – читач).

Як вважає В. Скотний, для творців епохи постмодерну актуалізується такий підхід: „Комунікація не обмежує діалог штучними умовностями <...>, вона є невимушеним спілкуванням, що здійснюється не заради визначення абстрактної істинності, а задля досягнення нерелекційного чуттєво виявленого взаємопорозуміння, „душевного єднання” [Скотний, 120]. Варто пам'ятати, що діалогічні взаємини між учасниками історико-культурного процесу уможливлються за умови, коли свідомість сприймаючого (реципієнта) є активною стосовно того, що сприймається, тобто стосовно твору. Отож, для повноцінного діалогу необхідні, з одного боку, відкритість твору, орієнтація на співбесідника, з іншого – відкритість реципієнта на те, що містить у собі твір.

Для інтерпретатора діалогічні взаємини „автор – герой – читач” повинні бути вихідним моментом. Це зумовлено тим, що інтерпретація художнього твору має бути спрямована передовсім на розуміння його антропологічного змісту, тієї картини світу, яка лежить в його основі.

У сучасному літературознавстві ведеться дискусія: автор обирає текст, чи текст обирає автора? Первинним і засадничим є те, що будь-який вибір передбачає відповідальність. Отож, автор відповідальний перед текстом і навпаки. Та цей зв'язок не відбувається без читача. Саме читач є відповідальним за діалог трьох: автора – твору – читача. Якраз від реципієнта залежить, чи реалізує він себе як співрозмовник, чи не залишить він твір без відповіді, тобто буде „без-відповідальним”. Текст-твір, автор і реципієнт повинні сприйматись як активні учасники діалогічного універсуму. У річищі цієї проблеми В. Меньок підсумовує: „Філологічне знання своїми незаперечними філософсько-естетичними фактами і факторами має текст, автора і реципієнта, котрі у лоні всезагального творіння <...> можуть бути витлумачені як духовно-естетичні „дійові особи” універсального діалогу „буття – людина”. У безконечній цілісності буття-креації кожна творча індивідуальність є інтерпретатором об'єктивних смислів, інтенцій, правд і вартостей такої цілісності” [Меньок, 193].

У літературі можна простежити такий факт: письменники-постмодерністи відстоюють право творити власну реальність, не підкоряючи сам процес творення жодним ідеологіям, навіть ідеології краси, що дає митцю відчуття вільного творення власного всесвіту, а це, своєю чергою, веде до "естетичної насолоди" і без елементу гри забезпечити його неможливо.

Отож, будь-який твір мистецтва, навіть якщо подається фактично як завершений, вимагає щонайменше винахідливої, неординарної, незалежної відповіді, бо не може бути зрозумілим, а отже, й реалізованим, якщо інтерпретатор по-новому не відкриє його в акті духовного зближення з ним у діалозі „автор – герой – читач”.

На перший погляд, ця проблема нібито вже вичерпана, однак ми повинні до неї повернутися тому, що часто нові віяння у літературі відволікають нас від людини (автора – особистості, яка творить, героя – людини, створеної автором, та читача, для якого все створено). Та цей підхід не виключає решти інших, навпаки, всі вони так або інакше повертаються до проблеми діалогу. Не можна ототожнювати інтерпретацію та формальний опис окремих ознак твору, з одного боку, інтерпретацію й аналіз – з іншого. Справжня інтерпретація повинна осягнути увесь

твір (саме твір, а не текст, тому що тільки на мовному рівні ми не зможемо досягнути і зрозуміти літературну творчість) як цілісність, як вияв діалогу окремих індивідуальностей і культур. Аналіз – це лише передумова, крок до неї. Розуміння твору як цілісності передбачає тісний зв'язок усіх його компонентів. Це не означає, що менше уваги приділяється художній формі. Навпаки, такий підхід дає можливість зрозуміти форму саме як носія художньої енергії, як виразника людинознавчого змісту твору, ідей, що закладені у ньому. І тому інтерпретація передбачає розуміння формозмісту.

Погоджуємося з міркуванням М. Моклиці [Див.: Моклиця, 32–38] щодо умов сприйняття модерністських творів, які аж ніяк не можна назвати „легкими творами”. Вони не розраховані на легке, комфортне сприйняття. Дослідниця стверджує: „Його спочатку мусиш взяти приступом, подолавши спротив, звикнути до нього, вчитатись, і лише пізніше, на якомусь етапі отримаєш можливість насолоджуватись читанням. Ця насолода буде відмінною: ти не хвилюватимешся долею героїв, не завмиратимеш при сприйнятті конфліктних подій, не сміятимешся і не плакатимеш, як при читанні романтичного чи реалістичного твору. <...> Матимеш або суто естетичну (як це чудово зроблено, як гарно сказано!), або суто інтелектуальну (які парадокси, як це дивно, несподівано, незвично!) насолоду” [182, 35–36]. Причину М. Моклиця вбачає у мірі суб'єктивності: „Чим яскравіша чужа суб'єктивність, тим більше вона насторожує, тим важче читачеві подолати бар'єр, який завжди існує між різними людьми. Але подоланий бар'єр зате відкриває чудову перспективу: не впізнавати власні емоції, а пережити незвідане, подивившись на світ очима іншої людини. Це нагорода за витрачені зусилля” [Моклиця, 36]. Іншими словами, читач має можливість відчувати те, що відчуває автор при створенні романних образів і світів.

ВИСНОВКИ

1. Діалогічні взаємини „автор – герой – читач” можливі лише у контексті творчості, що є діалогічною від моменту свого зародження до кожної окремої ситуації рецепції у різних читацьких епохах і в свідомості кожного окремого читача.

2. Виходячи з контексту діалогічності творчості, акцентуємо вихідні теоретичні засади:

- діалогічність буття мотивує діалог у творчості і саму творчість як діалог;
- авторський задум є діалогічним (спрямованим на комунікацію з героєм і читачем), тобто, діалогічність визначає творчість;
- у процесі розгортання художнього твору як художньої цілісності саме діалогічність детермінує виникнення художнього твору як живого організму, що живе за своїми власними законами;
- читацька рецепція повертається до мотивуючих, визначальних та до інтерпретаційних моментів творчості як діалогу; саме читач включається у діалог як його учасник і виправдовує творчість як безперервну комунікацію.

3. Текст твору є реплікою – запрошенням для читача, тому автор має повне право очікувати творчого „співрозмовника”, рівного йому інтелектуально і духовно.

4. Будь-яка читацька рецепція має право на існування як довершений факт – репліка у відповідь.

5. Кожен автор розраховує на те, що його будуть читати, і вірить, що його зрозуміють, інакше втрачається сама сутність літературного мистецтва, як і будь-якого іншого мистецтва.

6. Єдиною формою спілкування автора і читача, яка ґрунтується на відповідальності та взаємоповазі, є діалог. Істина народжується у діалозі. Саме діалогічність – необхідний фактор для будь-якого розуміння – і чужого тексту, і віддалених у часі текстів.

7. Інтерпретатор передовсім зобов'язаний пройти процес самоусвідомлення, тобто стати концептуальним читачем. Можна виокремити такі дослідницькі цілі інтерпретатора у зв'язку із окресленими діалогічними взаєминами:

- авторська „настанова”;
- мотиви варіантів діалогу дійсності та творчості;
- авторське самовираження у творі та пов'язані з цим взаємини „автор – герой”;
- самостійність автора та самодостатність героя;
- читацька позиція щодо автора і щодо героя;
- можливі „виходи” читача на діалог „автор – читач” (через посередництво героя та без цього посередництва);
- самостійність художнього світу твору як потенційна енергія діалогу (індивідуально-авторський стиль як форма втілення творчого діалогу).

Цей ряд відкритий. Кожен інтерпретатор звертається до того аспекту, який його цікавить. У роботі запропоновано лише найзагальнішу схему можливих цілей інтерпретатора, пов'язаних з діалогічними перспективами.

Актуальність застосування компаративного аналізу художніх текстів в сучасному літературознавстві

Протягом останнього десятиріччя справедливо набув популярності компаративний метод навчання літератури, та, на жаль, лише у процесі вивчення світової літератури. На нашу думку, варто актуалізувати цей метод і під час вивчення української літератури, зокрема у старших класах, для підвищення рівня знань літератури до ЗНО. Позитивним є той факт, що на сторінках фахових періодичних видань, підручників і посібників, нарешті, навчальних програм актуалізується питання компаративного підходу до викладання літератури в сучасній школі. Так, наприклад, у Концепції літературної освіти [4] зазначено, що «поміж складовими літературної освіти в системі загальноосвітньої школи повинна існувати тісна взаємодія, адже всі разом вони забезпечують цілісність літературного розвитку школярів, формують компетенції творчого читача. Хронологічний принцип у процесі розгляду історико-літературного процесу (або його окремих явищ), акцентуація генетичних, типологічних, контактних, інтертекстуальних та інших видів зв'язків у межах дисциплін, що забезпечують літературну освіту, дозволить учням краще зрозуміти самотність кожної національної літератури в суцвітті культур і традицій».

До розробки компаративного підходу у вивченні літератури зверталися Л. Бондаренко, В. Будний, А. Градовський, С. Жила, М. Ільницький, Ж. Клименко, О. Куцевол, Л. Мірошніченко, Д. Наливайко, О. Ніколенко та ін.

Актуаліність компаративного підходу підкреслена у Державному стандарті, оскільки складовими літературного компонента освітньої галузі «Мови і література» є емоційно-ціннісна, літературознавча, загальнокультурна і компаративна лінії. Відповідно компаративна змістова лінія реалізується у навчальних програмах з української та світової літератур. Так, у програмі «Світова література. 5-9 класи» (авторський колектив під керівництвом доктора філологічних наук, професора О. Ніколенко), що вступила в дію з 2013-2014 навчального року, компаративна лінія забезпечує порівняння літературних творів, їх компонентів (тем, мотивів, образів, поетичних засобів та іншого), явищ і фактів, що належать до різних літератур, встановлення зв'язків між українською, світовою літературою і літературами національних меншин, розгляд традиційних тем, сюжетів, мотивів, образів у різних літературах, зіставлення оригінальних творів і україномовних перекладів літературних творів, увиразнення особливостей української культури та літератури на основі світової, демонстрацію лексичного багатства і невичерпних стилістичних можливостей української мови [5].

Компаративістику або порівняльне літературознавство найчастіше визначають як літературознавчу дисципліну, що зіставними методами вивчає генетичні й контактні зв'язки, типологічні та інтертекстуальні відношення національних літератур, а також їхні міжмистецькі й міждисциплінарні відношення [1, с. 404]. Саме таке формулювання, на нашу думку, є найбільш повним, оскільки протягом останніх десятиліть компаративістика значно розширила свої дослідні

сфери, зарахувавши до них не лише літературу, але й інші види мистецтва. В. Будний та М. Ільницький виокремлюють такі розділи сучасної літературної компаративістики:

- порівняльно-історичне літературознавство (вивчення генетичних і контактних зв'язків);
- рецептивна естетика, зокрема критична рецепція та перекладознавство;
- типологічне дослідження літератури;
- інтертекстуальні студії;
- інтермедіальні студії (висвітлення зв'язків літератури з іншими видами мистецтва);
- інтеркультуральні студії (імагологія та постколоніальні дослідження) [1, с. 12].

У практиці навчання української літератури елементи компаративізму використовуються в методичних концепціях Ю. Ковбасенка, О. Куцевол [6], Є. Волощук, О. Ісаєвої тощо.

Як уважає О. Ніколенко, саме компаративний підхід до вивчення літератури «дає можливість вийти за межі локального прочитання твору, встановити взаємозв'язки (генетичні, контактні, типологічні) поміж різними текстами, національними літературами, творами мистецтва, оригіналами й перекладами, а головне – краще усвідомити власну ідентичність, місце рідної літератури в діалозі культур, зберегти національні духовні цінності» [4, с. 16].

Систему компаративного вивчення української та зарубіжної літератури розробив А. Градовський, наголошуючи на можливості підвищення ефективності навчального курсу літератур. Система А. Градовського перегукується з думкою Д. Наливайка щодо поетапного компаративного дослідження. На першому етапі пропонується встановити наявність контактних зв'язків, типологічних чи генетичних подібностей.

На етапі аналітичного порівняння – знаходити оригінальні рішення в розкритті авторами «вічних» тем, образів, сюжетів, мотивів, використаних новаторських прийомів, розширення меж жанру. На підсумковому етапі здійснюються узагальнення.

О. Друзь розглядає компаративний аналіз як засіб досягнення ідейно-художнього змісту твору, О. Криворучко – як засіб розвитку полікультурної компетентності учнів, О. Лобода – як шлях формування читацької особистості.

Компаративістика буває внутрішньою, тобто порівняння не виходить за межі одного твору або літератури, та зовнішньою, оскільки порівнюються твори різнонаціональних літератур.

Отже, предметом компаративістики є національна та світова літератури, а також генетичні, контактні, порівняльно-типологічні зв'язки в національних та світовій літературах.

Об'єкт компаративістики – мистецькі твори, творчість письменників, стильові напрями, літературні жанри та ін.

Генетичними вважаються «зв'язки між різними літературними явищами, що йдуть від якогось спільного джерела, тобто це явища, пов'язані за своїм походженням» [3, с. 39]. Вони засновані на порівнянні подібних літературних явищ та історичному їх розгляді для з'ясування наявності або відсутності

спорідненості між ними. Найчастіше вони розкриваються в історії створення, написання того чи іншого твору. Генетичні зв'язки можна простежити між Вергілієвою «Енеїдою» та однойменною поемою Івана Котляревського; між мотивом кохання дітей з ворогуючих родин у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» та таким же мотивом з трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Особливо яскраво генетичні зв'язки розкриваються на матеріалі традиційних сюжетів та образів.

Цікавими для компаративного вивчення є контактні зв'язки, тобто «документально засвідчені взаємини між письменниками і відповідно школами, течіями, літературами» [6, с. 29]. До цього типу зв'язків найчастіше зараховують: особисті стосунки між письменниками (Лесі Українки й О.Кобилянської) еміграцію (В.Винниченко, Є.Маланюк, І.Багряний та ін.), знання мов (Леся Українка, М.Коцюбинський), листування (І.Франка та М.Драгоманова), літературні гуртки, салони, кав'ярні («Молода Муза»).

Порівняльно-типологічні зв'язки – «відповідності та аналогії між літературними явищами в різних літературах, які породжуються дією спільних закономірностей і чинників суспільного і художнього розвитку людства» [2, с. 3]. Виникнення у ХХ століття інтересу до тем людської байдужості, згубного ідеологічного фанатизму (зокрема у письменників «втраченого покоління» в Німеччині та представників «розстріляного відродження» в Україні).

У процесі використання компаративного аналізу на уроках літератури завжди враховуються різні форми порівняльного методу:

- природно-порівняльний метод, що виявляє природу різномірних об'єктів;
- історико-типологічне порівняння, яке пояснює подібність не зв'язаних за своїм походженням явищ однаковими умовами генезису й розвитку;
- історико-генетичне порівняння, у процесі якого подібність явищ пояснюється як результат їхнього споріднення за походженням;
- порівняння, за якого фіксуються взаємовпливи різних явищ.

Ураховуючи види й форми міжлітературних зв'язків, сьогодні можна рекомендувати вчителю такі шляхи й прийоми взаємозв'язку української, та світової літератур:

1) порівняння напрямів, течій, шкіл у різних літературах: порівняння ознак епосу, лірики й драми, співвіднесення українського літературного процесу з основними етапами європейського літературного процесу, адже паралельно вивчається творчість романтиків, реалістів, модерністів;

2) розгляд творчих зв'язків між письменниками різних літератур: найчастіше цей аспект компаративного аналізу розкривається у рубриці «Україна і світ», у межах якої учні мають визначити роль України в житті і творчості митців;

3) вивчення різнонаціональних творів близьких за темою, ідеєю, сюжетом, проблематикою, образами, особливостями поетики:

- на рівні близькості теми, ідеї й проблематики: «Я (Романтика)» М.Хвильового й «Перевтілення» Ф.Кафки; «Жовтий князь» В.Барки й «Чума» А.Камю; «Зачарована Десна» О.Довженка» й «Маленький принц» А.Екзюпері тощо.

- образи персонажів у межах одного літературного твору: Брюховецького й Сомка з історичного роману «Чорна рада» П.Куліша; Чіпку й Грицька Чупруненка з

соціально-психологічного роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика; Саву та Михайла Федорчуків з повісті О.Кобилянської «Земля» й відповідно – Рахіру й Анну; Карпа й Лавріна Кайдашів з повісті-хроніки «Кайдашева сім'я» І.Нечуя-Левицького; жіночі образи Надійки, Зоськи й Рити з урбаністичного роману «Місто» В.Підмогильного; Григорія Многогрішного та майора Медвина з пригодницького роману «Тигролови» Івана Багряного; Олесі Запорожець Христею Хуторною з кіноповісті «Україна в огні» О.Довженка;

- близькі образи різних творів: образи Мавки з драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки та Марусі Чурай з роману у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко й відповідно – Лукаша й Гриця Бобренка; Брюховецького й Сомка з історичного роману «Чорна рада» П.Куліша із Забродою й Лавріном Запорожцем з кіноповісті «Україна в огні» О.Довженка;

- образи творів різнонаціональних літератур: образи трагікомедії «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого та комедії «Міщанин-шляхтич» Ж. Б. П. Мольєра;

- вічні образи світової культури: образ Фауста (О.Олесь «Чари ночі»), образ Сізіфа (Леся Українка «Contra spem spero»), образ Прометея (Т.Шевченко «Кавказ») тощо.

4) Творче використання вічних тем світового письменства:

Тема кохання: «Ви знаєте, як липа шелестить...», «О панно Інно...» П.Тичини, «Чари ночі» О.Олеся, «Чому являєшся мені у сні?» І.Франка; «Три зозулі з поклоном» Г. Тютюнника та О. Купріна «Гранатовий браслет»;

Тема дитинства: О. Довженко «Зачарована Десна» та Р. Бредбері «Кульбабове вино»;

Тема зрадництва: О. Довженко «Україна в огні»

Людина в ситуації морального випробування: М. Хвильовий «Я (Романтика)» й Ф. Кафка «Перевтілення», А.Камю «Чума»;

Психологічна характеристика персонажів: «Місто» В.Підмогильний та «Червоне й чорне» Ф.Стендала

Дослідження звуко-кольорової образності поезії: поезії М.Вороного, П.Тичини Б.-І. Антонича А. Рембо;

Духовна краса людини, що не піддається суворим ударам долі: І. Багряний «Тигролови» та Е. Хемінгуей «Старий і море».

5) Класика на екрані за творами: І.Котляревського «Наталка Полтавка», І.Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», О.Довженка «Україна в огні», Лесі Українки «Лісова пісня», П.Куліша «Чорна рада»; І.Багряного «Тигролови».

Отже, формування компаративістських компетентностей забезпечується системною роботою, основними напрямками якої можуть бути такі:

- зіставлення літературних творів (та їх окремих компонентів – тем, мотивів, образів), явищ, фактів, що належать до різних літератур;
- установлення зв'язків між українською, світовою літературою, літературами національних меншин України (генетичних, контактних, типологічних);
- розгляд розвитку традиційних тем, сюжетів, мотивів, образів,
- поетичних засобів;
- висвітлення трансформації міфологічних та фольклорних тем, образів у літературних творах;

– зіставлення оригіналів і перекладів творів.

Класифікувати формування полікультурної компетентності можна таким чином:

- за видом залучення відомостей із різних галузей (мистецькі аналогії та аналогії з різними галузями);
- за ступенем залучення відомостей із різноманітних галузей;
- за видом технологій продуктивного навчання.

За ступенем залучення відомостей із різноманітних галузей. Це можуть бути епізодичні вкраплення (повідомлення, підготовлені учнями або вчителями; довідки, ілюстрації, вікторини тощо) або компаративний аналіз (порівнюємо теми, ідеї, сюжети, образи, проблематику художніх творів тощо).

За видом технологій продуктивного навчання:

- інтерактивні технології;
- проектна технологія;
- нові інформаційні технології;
- технологія проведення інтегрованих уроків;
- технологія проведення бінарних уроків.

Мистецькі аналогії можуть бути різноманітними:

- українська література – світова література;
- українська література – світова література – музика;
- українська література – світова література – театр;
- українська література – світова література – кіно;
- українська література – світова література – фольклор.

Аналогії з іншими галузями:

- українська література – світова література – народознавство;
- українська література – світова література – історія;
- українська література – світова література – основи життєдіяльності.

Найдоцільнішим, на думку І.Маранської [9], на уроках компаративного аналізу є використання методів творчого читання; проблемної ситуації; порівняння художніх творів; зіставлення твору з його генетичним джерелом; евристичної бесіди, диспуту, діалогу тощо. Такий підхід допомагає розкрити творчий потенціал особистості кожного учня, сформувані навички аналітичного мислення, полікультурної компетентності.

Форми роботи можуть бути групові та індивідуальні, домашні завдання на таких уроках повинні мати творчий, диференційований характер, із застосуванням елементів інноваційних методів та прийомів навчання, цікавих для учнів. Найефективнішим засобом здійснення компаративного аналізу може бути складання порівняльних таблиць, порівняльних діаграм, створення «живих презентацій», ментальних карт, інфографіки, створення креолізованих текстів (тексти реклами, коміксів, афіш, плакатів), проектів, буктрейлерів, електронних бібліотек, словників, віртуальних літературних музеїв, екскурсій, веб-квести. Учням пропонується дослідити наступні елементи пропонованих для аналізу творів: - запозичення і переробка тем і сюжетів; - явне та приховане цитування; - переклад; - плагіат; - алюзія; - парафраза; - наслідування; - пародія; - інсценування; - екранізація; - використання епіграфів; - ремінісценція.

Одним із видів компаративного аналізу є дослідження перекладу літературного твору. Цей вид передбачає декілька етапів. Перший – установа зв'язку першотвору із суспільним життям країни та епохи, що в ньому відображена. Другий – осмислення літературного твору як мистецького явища. Третій – аналіз художнього перекладу на всіх рівнях структури – лексико-семантичному, морфологічному, синтаксичному, ритміко-інтонаційному, фонетичному.

Таким чином, компаративний підхід до викладання літератури в школі це потреба часу, адже саме у порівнянні свого з чужим людина усвідомлює властиву її етнічній спільноті своєрідність. Основне завдання такого підходу полягає у розкритті змісту вітчизняної культури у контексті світової.

Застосування порівняльного аналізу вимагає від вчителя вміння формувати моделі уроків з використанням інтерактивних методів, сучасних інформаційних технологій. Уроки з елементами компаративного аналізу роблять процес навчання дослідницьким, творчим, цікавим. Перевага таких уроків полягає в тому, що вони активізують пізнавальний інтерес, додають розумової та емоційної енергетики.

Результатом реалізації навчання є зростання рівня розвитку критичного мислення дитини, збагачення її словникового запасу, зв'язного мовлення, уміння відстоювати і доводити власне бачення проблеми, оволодіння основними навчальними компетентностями. У школярів розвивається інтерес до літератури, формується розуміння духовної єдності авторів, уявлення про загальнолюдське, національне; виховуються життєві, морально-етичні пріоритети та стійкий інтерес до літературного твору і його постійного аналізу.

УРОК- КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

ТЕМА: *Доля людини в українській та французькій літературах ХХ ст. / на матеріалі творчості В. Барки, М. Хвильового, І. Багряного та А. Камю, Ф. Кафки, Антуана де Сент-Екзюпері.*

МЕТА: з'ясувати подібне і відмінне у творчих біографіях указаних письменників; на текстуальному рівні проаналізувати проблему «людини» і «людства» у їх творах; виховати у дітей повагу до Людини; активізувати творчі здібності учнів та збагатити їх естетичні смаки.

ТИП УРОКУ: урок компаративного аналізу із застосуванням технологій проектного навчання і критичного мислення.

ОБЛАДНАННЯ: портрети названих письменників, виставка їх творів та критичних статей про їх творчість, схеми з теорії літератури, нотатки із записами учнів «читання тексту з позначками», проекти учнів (результати проектного навчання).

МІЖПРЕДМЕТНІ ЗВ'ЯЗКИ: українська література, зарубіжна література, історія, філософія.

СТРУКТУРА УРОКУ:

Організація уроку:

Клас поділений на три групи – «історики літератури», «теоретики» та «критики». Кожна група завчасно отримала дослідницькі завдання, у яких зазначено план роботи, питання для дослідження і рекомендована література. Результатом роботи учнів мають стати проекти-висновки їх дослідження: «теоретики літератури» готують пояснення понять з теорії літератури і висвітлюють їх під час уроку; «історики» готують і коментують біографічні довідки досліджуваних письменників; «критики» (або «інтерпретатори») тлумачать тексти запропонованих творів. Окремо обирається «історик», який досліджує і коментує явища доби, в яку жили і творили письменники.

На дошці, окрім теми, записано наступні тези:

Погляди на людину в літературі:

барокова концепція – істота від народження таврована первородним гріхом, приречена;

просвітницька концепція – «природна» істота, яка має чисту, не зіпсовану цивілізацією душу;

критичний реалізм – «лялька» в руках буржуазної дійсності;

натуралізм – продукт біологічної спадковості та соціального середовища;

символізм – земне втілення вічної душі, що відчуває зв'язок із трансцендентним; «поле битви» бога і чорта – **за Ф. М. Достоєвським**;

екзистенціалізм, зокрема Ж. П. Сартр, стверджував, що людина це *tabula rasa*, тобто «чиста дошка», нічого собою не являє:

- вона є лише тим, що сама із себе робить: «Існування передує сутності, оскільки вона формується самою людиною, її власним «я». Іншими словами, людина є лише тим, що сама із себе робить. Людина мусить бути діяльнісною», – говорив Ж. П. Сартр;
- відповідає за те, чим вона є, і несе відповідальність за інших;
- спрямована у майбутнє, а відтак знаходиться у стані тривоги через проблему вибору: відповідальність – раціональність – свобода;
- занедбана, адже в світі без Бога вона не має опертя ані в собі, ані поза собою;
- відповідає за всіх людей: «Вибираючи себе, я вибираю людину взагалі» (Ж. П. Сартр);
- знаходиться у стані тривоги – тобто у стані людини, яка обирає не лише власне буття, а й виступає у ролі «законодавця людства»;
- відчайдушна, бо діє без надії пристосувати світ до власної волі;
- людина мужня;
- людина діюча.
- **І. Багряний** – Людина – це найвеличніша з усіх істот. Людина – найнещасніша з усіх істот. Людина – найпідліша з усіх істот.

Як тяжко з цих трьох рубрик вибрати першу для доведення прикладом.

Та найдивнішим є те, що всі три рубрики сходяться в одній тій самій людині.

Поряд з дошкою схеми-ілюстрації з теорії літератури:

№ 1 Екзистенціалізм як напрям філософії та літератури

Екзистенціалізм – (лат. «існування») напрям у філософії та одна із течій модернізму, де джерелом художнього твору є сам митець, який висловлює життя особистості, відтворюючи художню дійсність, яка розкриває сенс життя взагалі.

Джерела екзистенціалізму знаходимо у працях німецького мислителя XIX століття Е. С. К'єркегора. Сама теорія сформувалася у працях німецьких та французьких філософів і мислителів. М. Хайдеггер вважав, що мистецтво не можна аналізувати, інтерпретувати, його потрібно тільки переживати. Правда, яку несе твір, завжди суб'єктивна і індивідуальна, бо реальність піддається у художньому творі «запереченню». Ці положення по-різному розвивають представники екзистенціалізму.

Основні категорії екзистенціалізму:

- Екзистенція – внутрішнє буття, те центральне ядро людського «я», котре робить індивіда неповторною особистістю;
- «Прикордонна» ситуація – період у житті людини, коли вона в добу великих потрясінь відкриває свою екзистенцію і починає розуміти, що жити слід лише заради неї;
- Екзистенційний вибір і воля»;
- Дві моделі екзистенціальної поведінки: 1) «Людина бунтівна» – це дисиденти, які не могли примиритися з владою, оточенням, жахливими умовами; 2) «свідома покора долі та історії, жити разом з іншими в лоні влади, але не даючи їй поглинути себе».

У центрі уваги екзистенціалістів – внутрішній світ вільної особистості, яку оточують страх, самотність, страждання і смерть, що є складовими абсурдності буття. Відтак відбувається суб'єктивне зображення письменниками реальної дійсності, цим самим твори відрізняються від реалістичних. У творах цього напрямку показане протистояння між буттям (Всесвітом, природою, соціумом) та існуванням (людиною, її внутрішнім життям). Людина стосовно Всесвіту перебуває у стані незбагненності, а той, у свою чергу, є байдужим стосовно людини. У результаті цього відбувається розкол: «чужий світ» – «стороння людина», а це і є абсурд – єдиний зв'язок між людиною і Всесвітом.

В основі екзистенціалізму лежить твердження абсурдності буття. Слово «абсурд» перекладається як «недоречний, безглуздий». Абсурд – це розлад. Людина бачить у навколишньому світі лише те, що вона хоче бачити, тим самим проектує свої дії і суб'єктивні погляди. А. Камю стверджував: «Абсурд є метафізичним станом людини у світі». Відповідальність за людину несе сама людина, її існування посідає чільне місце. Людина виступає подвижником, тому їй доводиться жертвувати собою, аби виправдати своє існування. Вона вже самим актом народження виявляється закинутою у світ без волі і бажання. З моменту появи у світі вона одержує від природи смертний вирок, термін виконання якого їй невідомий.

Поняття «екзистенціалізм» передбачало, що прибічники течії зосередять увагу на особистості та її самотворенні. Саме тому погляди на людину, з точки зору цієї філософії, відрізняються від поглядів більш ранніх періодів та художніх течій.

Головні риси літератури екзистенціалізму:

– тема – існування людини в центрі абсурдного буття;

- критика дійсності, що придушує людську особистість;
- ідея – звільнення розуму і душі людини від абсурдної дійсності;
- проблема вибору людини у надзвичайній ситуації;
- самотній герой – індивідуаліст і песиміст, самотній бунтар проти абсурдності світу;
- етичні заперечення та протест проти будь-якого насильства;
- створення «прикордонних ситуацій» (людина перед обличчям смерті);
- проведення історичних паралелей та алегорій (твори з підтекстом, символікою, ілюзіями, подвійним дном).

№ 2 «ІМПРЕСІОНІЗМ»

Імпресіонізм у мистецтві – це тонке, вишукане мистецтво художників великого міста з притаманною їм гостротою вражень і відточеною інтелектуальністю.

Якщо в живопису імпресіонізму головну роль відігравала чуттєва краса фарби, то в музиці на перший план висувалась чуттєва краса звучання не звукової лінії, а окремого звука, звукової плями, тобто гармонії й тембру, краси звуку. Серед новаторів, що відіграли провідну роль у цьому напрямі, зазвичай називають, перш за все, М. Равеля, К. Дебюссі, О. Скрябіна, І. Стравінського.

Наприкінці XIX століття імпресіоністичний стиль охоплює також і літературу. В ній він не становить окремої школи, як у живописі, однак принципи й засоби імпресіонізму використовують у своїй творчості письменники різних країн. Риси імпресіонізму притаманні французьким художникам слова П. Верлену, С. Малларме, братам Гонкурам, пізньому Г. Мопассану, М. Прусту; норвезькому авторові К. Гамсуну, англійцям О. Уайльду, Дж. Конраду, Р. Л. Стівенсону; австрійським письменникам П. Альтенбергу, А. Бару, А. Шніцлеру. В російській літературі імпресіоністичну образність застосовували прозаїки А. Чехов, І. Бунін, Б. Зайцев, поети І. Анненський, К. Бальмонт.

Поетика імпресіонізму знаходить своє місце і в українській літературі. Насамперед це стосується новелістики М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Черемшини, частково О. Кобилянської, окремим творам М. Хвильового, В. Винниченка, А. Головка.

Отже, імпресіонізм (від франц. *impression* – враження) – художній напрям, заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. Митець, який застосовує у своїй творчості елементи поетики й стилістики імпресіонізму, повинен усвідомлювати, що фундамент імпресіонізму, за словами Л. Андреева, це «завжди „пейзаж душі“, завжди „миттєва“ реальність, ліричний щоденник без сюжету та без героя, цикли статичних картин при динаміці сприймаючого почуття, це „музика передусім“, це „краплинка поезії замість моря прози“». Імпресіоніст не розмірковує – він схоплює. При цьому його завданням не є всебічне, епічне охоплення дійсності. Імпресіоніст створює фрагментарну, етюдну, незавершену картину. Він може відтворювати деталь предмета, явища. Імпресіоністичне світобачення є передусім ліричним. Це позначається й на жанрових домінантах у літературі імпресіонізму. В ній панують не романи й поеми, а новели й ліричні вірші. Впливає світосприйняття імпресіоністів і на стилістику, яка відзначається недомовленістю, уривчастістю оповіді. Ліричному, глибоко

особистісному, суб'єктивному світобаченню імпресіоністів зовсім не притаманна епічність. Зовнішнє, позаособистісне завжди переломлюється крізь особистісне начало.

№ 3 Новела

Новела виникла у епоху Відродження у Італії. Саме слово «новела» є синонімом до слова «сенсація», а українською мовою перекладається словами «новина», «несподівана звістка». В українському відповіднику відбилася одна з головних рис новели – несподівана розв'язка, без якої новела перетворюється в оповідання. Крім несподіваної розв'язки, новелі властиві надзвичайно стиснута сюжетна пружина, через що й досить велика за обсягом річ (типу «Я (Романтика)» М. Хвильового) читачеві здається лаконічною, і глибокий психологізм. Західноєвропейські літературознавці на початку ХХ століття висловлювали думку, що в українській літературі взагалі нема новел, бо наші митці не відтворюють психологічних порухів своїх героїв, бояться заглянути у закарелки їхньої свідомості та підсвідомості. У дійсності це твердження хибне. Батьком української психологічної новели справедливо вважаємо В. Стефаника. Новелістами світового масштабу були Михайло Коцюбинський, Григорій Косинка, Микола Хвильовий, Юрій Яновський.

На партах перед учнями дослідницькі завдання, у яких зазначено план роботи, питання для дослідження і рекомендована література.

Картка № 1. СВОЄРІДНІСТЬ СВІТОБАЧЕННЯ І ЙОГО ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ У НОВЕЛІ Ф. КАФКИ «ПЕРЕВТІЛЕННЯ»

План

1. Витоки творчості письменника. Особистість і творчість Ф. Кафки, особливості їхнього взаємозв'язку.
1. «Перевтілення» – програмовий твір Ф. Кафки.
2. Образ Грегора Замзи як гротескний літературний «автопортрет» письменника й символічне уособлення типу «маленької людини» ХХ ст.
3. Сутність конфлікту Грегора з родиною.
4. Причини трагедії Грегора Замзи.

Література:

1. Всесвіт. – 1993. – №3-1.-С 123–124, 152–163.
2. Чертенко О. Сновидіння генія, що прокинувся (Роздуми про «Перевтілення» Ф. Кафки) // «ЗЛ». – 2001. – № 37 (245). – С 3.
3. Чечетіш Л.. Заглянемо у світ Кафки. Урок-бесіда за новелою «Перевтілення». 11 клас // Всесвітня література та культура. – 2003. – № 10. – С 28–31.
4. Факторович Б. З., Штейнбук Ф. М., Бойко Л. Я. Кафка «Перевтілення». Матеріали до варіативного вивчення. 11 клас // Всесвітня література. – 1999. – № 7. – С. 45–59.
5. Силкіна В. І. «Заповідав знищити свої рукописи». До вивчення новели Ф. Кафки «перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. – 2003. – 310. – С 58–60.
6. Рудаківська С. В. «Привести світ до чистоти, правди, сталості..» Урок за

новелою Ф. Кафки «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. – 2000. – № 1. – С. 18– 28.

7. Нагорна А. Ю. Вивчення літературного твору у філософському контексті. Урок-евристична бесіда за новелою Ф.Кафки «Перевтілення» // Всесвітня література. – 2005. – № 7. – С 57– 60.

8. Логвин Г. П. Чи ж почують його люди? Новела Ф. Кафки «Перевтілення». 11 клас //Зарубіжна література. – 2003. – № 10. – С 53– 58.

9. Гладишев В. В. Вивчення літературного твору має бути контекстуальним (Матеріал до такого вивчення оповідання «Перевтілення» Ф. Кафки) // Всесвітня література. – 2003. – №9. – С 54– 55.

10. Вознюк О. Художній світ Кафки у новелі «Перевтілення» // «ЗЛ». – 2001. – №11. – С 2.

11. Вовк Я. Г. Жорстокий світ самотності. Ф. Кафка «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. – 1998. – № 4. – С. 28– 31.

Картка № 2. КАЗКА-ПРИТЧА АНТУАНА ДЕ СЕНТ-ЕКЗЮПЕРІ «МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ»

План:

1. Присвята казки-притчі, її своєрідність.
2. Малюнки юного художника і поради дорослим. Думки Екзюпері про дорослих.
3. Перша зустріч з Маленьким принцом. Причини, з яких він залишає свою планету.
4. Характеристика планет, які відвідав Маленький принц. Відкриття істини.
5. Роль постаті льотчика у казці.

Література:

1. История французской литературы. – Т. 4. – М, 1963.
1. Скоцик Л. Подорож у Всесвіті. Життєві уроки маленького принца за твором А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» // «ЗЛ». – 2006. – № 12 (460). – С. 12– 13.
2. Циганок С. Життя і творчість Екзюпері. Історія створення казки «Маленький принц» // «ЗЛ». – № 10 (410). – С 15– 16.
3. Маяковська Л. «Маленький принц» А. Екзюпері // «ЗЛ». – №10 (410). – С 19– 21.
4. Городенко Л. М. Система уроків за казкою-притчею А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» // Зарубіжна література. – 2004. – № 3. – С 34– 36.
5. Берко І. Цінності дитинства // «ЗЛ». – 2004. – № 17. – С. 10– 11.
6. Айрих Л. Філософська казка А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц». 8 клас //«ЗЛ». – 2005. – № 10 (410). – С 17– 18.

Картка № 3. ПРОБЛЕМА ВИБОРУ І ЇЇ ГУМАНІСТИЧНЕ ВИРІШЕННЯ, ТЕМА ПЕРЕСТОРОГИ В РОМАНІ АЛЬБЕРА КАМЮ «ЧУМА»

План:

1. Історія створення роману, тематика та проблематика твору.
2. Жанр, фабула, символічність назви.
3. Система образів у романі:
 - а) лікар Ріє;

- б) Жан Тарру;
- в) Раймон;
- г) Жозеф Гран;
- д) отець Панлю.

4. Антигуманна та аморальна позиція Коттара та старого астматика.

5. Місце роману «Чума» у світовій літературі, його ідейна спорідненість з творами української літератури, з іншими видами мистецтва.

Література:

1. Камю А. (Матеріали до вивчення творчості) // Всесвітня література. – 1999. – №3. – С 21.

2. Камю А. II Всесвітня література. – 2004. – № 4. – С. 52– 55.

3. Горідько Ю. Вивчення творчості А. Камю // Зарубіжна література. – 2005. – № 3 (403) – С 5– 16.

4. Лобода О. П. «Єдине, що важливо, – це бути людиною» Урок за романом А. Камю «Чума». 11 кл. // Зарубіжна література. – 2000. – № 1. – С. 13– 18.

6. Марченко Ж. «Абсурд життя – це зовсім не кінець, а лише початок» (Ж.-П. Сартр) (за романом А. Камю «Чума») // Зарубіжна література. – 2005. – № 3 (403). – С. 17– 20.

7. Нагорна А. Ю. Осягаючи творчу манеру письменника крізь призму його філософських ідей. На матеріалі роману «Чума» А. Камю // Всесвітня література. – 2005. – № 6. – С. 61– 64.

8. Попович М. Бунтівливий Камю // Зарубіжна література. – 1998. – № 20 (84). – С.13 – 18.

9. Токмань Г. А. Камю: діалог письменника і філософа з іншими та із самим собою // Зарубіжна література. – 2001. – № 5 – С. 51– 54.

Картка № 4. «ЖОВТИЙ КНЯЗЬ» ВАСИЛЯ БАРКИ – РОМАН ПОПЕРЕДЖЕННЯ ПРО ПРИШЕСТЯ ЧУМИ

План:

1. Історія створення роману, тематика та проблематика твору.
2. Жанр, фабула, символічність назви.
3. Система образів у романі.

Література:

1. Барка В. Автобіографія. // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: В 4-х томах. – К., 1994 – 1995.- Т. 2. – С.642-653.

2. Барка В. Від автора. // Самчук У. Марія, Барка В. Жовтий князь. – К., 1997. -134-137.

3. Барка. Василь «Жовтий князь»: Посібник для 11 класу/Автор-укладач В. В. Парашич – Х: Ранок, 1999.

4. Барка В. Жовтий князь. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5 – 22.

5. Жулинський М. У світлі віри: Голодомор в Україні та роман В. Барки «Жовтий князь». // Забарний О. Роман В. Барки «Жовтий князь»// Дивослово. – 1996. – № 10.

6. Ковалів В. Василь Барка. // Слово і час. – 1992. - № 2. – С. 11 – 12.

7. Лучків С. «Океан» Василя Барки: У пошуках перекладу як творчості. // Світовид.

-1995. -№1.-С. 77-87.

8. Мовчан Р. Василь Барка //Дивослово. – 2002. – № 4.
9. Плющ Л. Заразар — Заказав //Сучасність. – 1987. – №10.
- 10.Українське слово. Хрестоматія української літератури та критики: В 4 кн. кн. 3./ Упоряд. В. Яременко. – К, 2003. Аконіт, 2003. т. 3.

Картка № 5 Хто він – Микола Хвильовий, митець, доведений до самогубства?

План:

1. Життєвий шлях М. Хвильового.
2. «Таємниця» новели «Я(Романтика)» / Чи можна вважати, що новела має життєву основу? Чи герой є наближеним до автора? Чи має новела підтекст?/
3. Характеристика героїв новели.
4. Символи у тексті.

Література:

1. Бондар І. Найкращий твір Миколи Хвильового: Про еволюцію світогляду письменника//Березіль. – 1993. -№ 1.-С. 154- 157.
2. Драч І. Про необхідність повернення читачам творів Миколи Хвильового: Виступ на пленумі правління Спілки письменників України. // Літературна Україна. – 1987. – 9 липня.
3. Драч І. Дорога Миколи Хвильового // Хвильовий Микола. Сині етюди. – К., 1489. –С. 5- 12.
4. Жулинський М. Микола Хвильовий: Нарис життя і творчості. // Жулинський М. Із забуття в безсмертя: Сторінки призабутої спадщини. – К., 1990. – С. 264 – 277
5. Жулинський М. Микола Хвильовий // Письменники Радянської України: 20 –30 роки: Нариси творчості. – К., 1989. – С. 6 – 34.
6. Жулинський М. Талант незвичайний і суперечливий: Про творчість Миколи Хвильового // Вітчизна. – 1987. - № 12. – С. 144 – 149.
7. Жулинський М. Талант, що прагнув до зір. // Хвильовий Микола. Твори у 2-х томах. – К., 1990. – Т. 1. – С. 5 – 43.
8. Коваль В. Сталінський вирок Миколі Хвильовому // Дніпро. – 1989. - № 9. –С. 81-93.
9. Ільєнко І. Трагедія на вулиці Червоних письменників: До 60-річчя з дня смерті Миколи Хвильового // Урядовий кур'єр. – 1993. – 15 травня.
10. Лавріненко Ю. Микола Хвильовий: Нарис життя та творчості. // Розстріляне Відродження: Антологія 1917 – 1933. – Мюнхен, 1959. – С. 393 – 405.
11. Листи Миколи Хвильового до Миколи Зерова // Радянське літературознавство.-1989.-№ 7.-С. 3-11.
12. Мовчан Р. Шлях безумної подорожі: Микола Хвильовий // Українська мова література. – 1988. - № 10.
13. Наєнко М. Прощальне слово Миколи Хвильового: Передмова до публікації передсмертних записок Миколи Хвильового // Наєнко М. Одержимість. – К., 1990.-С. 90-92.
14. Нудьга Г. Біля дорогої могили: Про місце заховання Миколи Хвильового // Літературна Україна. – 1993. – 13 травня.
15. Харчук Р. Речі, які не вибирають: Думки з приводу новели Миколи Хвильового «Я

- (Романтика)» в 11 класі //Українська мова та література в школі.- 1991.
16. Шевчук В. Сторічний М. Хвильовий: Про творчість письменника // Українське слово. – 1993. – 1 грудня. – С. 6.
 17. Шерех Ю. Хвильовий без політики: Нотатки про творчість письменника Березіль. – 1991. - № 9. – С. 166 -174.
 18. Ющенко О. «А сонце – як на зло»: Про життя М. Хвильового // Молодь України. – 1988. – 13 грудня.

Картка № 6 «Сад Гетсиманський» І. Багряного – роман-сповідь чи роман-попередження?

План:

1. Життєвий шлях письменника.
2. Автобіографізм роману «Сад Гетсиманський».
3. Символи в романі.
4. Образи роману «Сад Гетсиманський».

Література:

1. Багряна Г. «І довго ти будеш плакати за мною»: Спогади дружини І. Багряного. / /Дніпро. -1992. -№ 10-11.-С. 176-179.
2. Багряний І. Під знаком скорпіона. З творчої спадщини письменника. Поезія, проза, публіцистика. - К., 1994.
3. Гаврильченко О., Коваленко А. Огненне коло Івана Багряного. // Київ. – 1991 -№ 3 – С. 92 – 96.
4. Гаврильченко О., Коваленко А. Штрихи до літературного портрета Івана Багряного // Багряний І. Сад Гетсиманський. - К., 1992. - С. 5 – 18.
5. Жулинський М. Іван Багряний. // Слово і час. – 1991. - № 10. – С. 7-13.
6. Жулинський М. «Я хочу бути тільки людиною...»: Іван Багряний // Багряний І. Тигрлови. – К., 1991. – С. 249 – 262.
7. Забарний О. Поради методиста щодо вивчення роману Івана Багряного «Сад Гетсиманський» // Дивослово. – 1997. - № 7. – С. 41 – 42.
8. Качуровський І. «І четвертий вимір сюжету»: Про творчість Івана Багряного. //Літературна Україна. – 1995. – 16 листопада. – С. 6.
9. Ковальчук А. «Через терни Гетсиманського саду». // Київ. – 1997. - № 1— 2. –с. 150 - 152.
- 10.Ковальчук О. «Ми є. Були. І будем ми!»: Вивчення роману Івана Багряного «Тигрлови» // Дивослово. – 1999. - № 7. – С. 36-41.
- 11.Ковальчук О. Новітній українець у Саду Страждань: Образ головного героя роману Івана Багряного «Сад Гетсиманський» // Дивослово. – 1997. - № 7. – С. 3840.
- 12.Костюк Г. Іван Багряний: Сторінки спогадів. // Українська мова і література в школі. – 1993. - № 10. – С. 4 – 12.
- 13.Миронець Н. Документальна основа роману І. Багряного «Сад Гетсиманський» // Українське слово. – 1995. – 26 січня. – С. 12.
- 14.Насмінчук Г., Бойчук В. «Сміливі завжди мають щастя»: Урок-ісценізація за романом Івана Багряного «Тигрлови» // Дивослово. – 1999. - № 7. – С. 41 – 43.
- 15.Нитченко Д. Великий майстер літератури: Фрагменти спогадів про І. Багряного,

- Дніпро. – 1992. - № 10 – 12. – С. 180 – 183.
16. Савченко З. Біблійно-християнські мотиви та образи в романі «Сад Гетсиманський». // Слово і час. – 1996. - № 10. – С. 57-61.
17. Святовець В. Магічний кристал: критика на твори І. Багряного. // Київ. – 1993. –12.-С. 109-111.
18. Сологуб Н. Біблійні образи в художній творчості І. Багряного. // Мовознавство. -Ч1.-№ 1.-С. 43-47.
19. Усань В. «Ми ще каратимем хамів мечем республіки»: 90 років від дня народження Івана Багряного. // Березіль. – 1996. – На 9. – С. 127-144.
20. Шугай О. В Новому Ульмі, при Дунаю. // Багряний І. Під знаком Скорпіона. – К., 1994. С.5-27.

МОТИВАЦІЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Скільки б ми не говорили про сутність людського життя – це питання назавжди залишиться відкритим. Саме тому однією із концептуальних (визначальних) характеристик справжньої класичної літератури є антропоцентризм, тобто «в центрі є людина». Хто ця істота – «людина», якими рисами вона повинна володіти, щоб мати право називатися «Людиною» з великої літери – ці питання цікавлять людство не одне тисячоліття, а можливо, ми до тих пір і будемо залишатися людьми, поки будемо міркувати над цими питаннями. Особливо це стосується не щасливих, безхмарних днів нашого життя, а так званих «кризових ситуацій». Саме на ці питання ми спробуємо дати відповіді у кінці нашого уроку. З цією метою ми обрали для дослідження не тільки представників української літератури, а й французької, адже, на наше переконання, «бути людиною» не залежить від національності.

I. Сприйняття та осмислення матеріалу

Учні представляють свої проекти

Доповіді учнів:

Франц Кафка

Доповідь 1

Франц Кафка (1883—1924) народився у Празі в єврейській родині. Закінчив юридичний факультет Празького університету. Світовідчуття письменника було складним, трагічним. Його постійно переслідувало відчуття своєї самотності, відчуженості, роздвоєності. Чи не з перших хвилин свого життя він відчуває себе самотнім. Сестри були неспроможні допомогти йому розірвати замкнене коло самотності, в якому Кафка перебував як у дитинстві, так і в зрілому житті. Герман Кафка був людиною грубою, жорстокою, деспотичною, мав похмурий характер, від якого страждали всі рідні. Стосунки з батьком у Франца були надзвичайно складними. Батько відіграв тяжку роль у житті сина. Він подавляв його волю, ламав характер, вимагав від Франца участі у справах фірми. Крім того, Кафка залежав від родини матеріально. Лише у віці 31-го року у нього з'явилася кімната далеко від батьків, до яких проте він згодом повернеться внаслідок своєї хвороби. Проте Кафка відчував до родини не лише почуття ненависті. Він був водночас глибоко прив'язаний до рідного дому, де його вважали невдахою, а в останні роки життя й тягарем. Це складне почуття, що поєднувало і відкриту неприязнь, і

потребу кривної спорідненості, зберігалось у Кафки протягом усього життя, відбившись у багатьох його творах.

Ставлення до матері також було складним. Юлія Кафка була доброю, слабкою жінкою, але незважаючи на свою любов до сина, не проявляла материнської ніжності.

Серед численних комплексів Кафки – комплекс перед жінками. Він мріяв створити родину і виховувати дітей, проте так і не зміг пов'язати свою долю з жодною із жінок, які любили і жаліли його.

Доповідь 2

Особливе місце у творчому доробку Ф. Кафки займає новела «Перевтілення». Він написав її в ніч з 6 на 7 грудня 1912 року, хоча працював над нею починаючи з 17 листопада. Разом із новелами «Кочегар» і «Вирок» вона мала скласти своєрідну трилогію під загальною назвою «Сини». Адаже герої цих творів були представниками покоління, що конфліктувало з батьками. Лише через два роки після створення «перевтілення» Кафка наважується опублікувати твір – він відсилає його в журнал «Нойє рундшау», але незважаючи на позитивний відгук редактора, новела була відхилена. Вперше її надрукували у жовтні 1915 року в журналі «Вайсе блеттер».

Тема перевтілення існує у творчості всіх народів. Вона була однією з основних в античній міфології. Римський поет Овідій у своїх «Метаморфозах» описав 250 сюжетів різноманітних перетворень-перевтілень богів, героїв, царів, звичайних людей і комах. Мотив метаморфоз присутній і у російській літературі: Микола Гоголь, Федір Достоєвський, Михайло Булгаков використовують цю метафору як найоптимальніший варіант для вираження свого «я».

Новелу «Перевтілення» Кафка надрукував 1916 року. Кафка – модерніст, його твори алогічні, ірраціональні, песимістичні. «Своїм» його називали екзистенціалісти, близьким він був і до експресіонізму.

Сюжет і композиція новели мають свої особливості. «Перевтілення» складається з трьох розділів, у кожному з яких вміщується певний елемент сюжету. У першому – зав'язка твору (перевтілення Грегора), у другому – його кульмінація (вигнання Грегора батьком, «бомбардування яблуками»), у третьому – розв'язка (смерть Грегора).

Доповідь 3

Кожен із розділів відображає певний конфлікт Грегора зі світом. У першій частині, де зображується зіткнення Грегора з повіреним і батьком, конфліктна ситуація зумовлюється прагненням Замзи-комахи довести свою людську гідність та незмінність свого соціального статусу. У другій, де розгортається боротьба героя з матір'ю і сестрою навколо жіночого портрета, який символізує кохання, виявляється бажання героя зберегти свій інтимний, знову ж таки людський, але автономний від соціуму та родини, внутрішній світ. У третій Грегор озивається на звуки скрипки, і це свідчить про його потяг до мистецтва, до найвищих духовних здобутків. І у всіх трьох випадках герой зазнає поразки. У такий спосіб Кафка доводить свою думку про те, що найважливіші духовні цінності виявляються на початку ХХ століття неспроможними, а нещастя відчуженості нездоланим.

Природа головного героя твору – Грегора Замзи – аж ніяк не романтична; він звичайна людина: один із численних непримітних комівояжерів однієї із численних фірм. В його долі все випадкове: не поталанило йому з фірмою; не склалося з коханою – касиркою одного з магазинів (вона так і не спробувала дізнатися, що сталося з її зниклим шанувальником); ні, зрештою, з родиною. За інших обставин все могло б статися інакше Людина, яка терпить страшну метаморфозу, – Грегор Замза. Він належить до міщанської родини з вульгарними смаками, зацікавленої винятково матеріальним життям, у якій, крім нього, ніхто не працює. Герой новели – комівояжер. Своєю працею він утримує всю родину: батька, матір і сестру Грету, які не можуть та й не хочуть працювати. Грегор більшість часу проводить у відрядженнях, але страшна пригода з ним сталася якраз вдома. У першій частині новели бачимо Грегора, перевтіленого у жука, але людські враження поки що змішуються в ньому з новими інстинктами комахи (сцена сповзання з ліжка, коли планує людина, а діє жук). Про своє тіло Грегор ще думає людськими поняттями. Вважаючи, що його стан – хвороба, яка з часом може пройти, його саджають на звичайну для хворої людини дієту. Йому запропоновано молоко. На жаль, якщо людський розум вживає людську їжу, то шлунок жука відмовляється від їжі ссавців. Хоч він і дуже голодний, молоко йому бридке. Ідея комахи поступово заглушує людину.

Доповідь 4

Реакція родини. Коли стало зрозуміло, що з ним не все гаразд, батьки готові були допомогти йому: сестру й служницю послано за лікарем та слюсарем. Певність і рішучість, з якою вживано перших заходів, вплинула на нього приємно. Він відчув себе знову в людському оточенні та сподівався на добрі наслідки. Але на цьому будь-які спроби змінити ситуацію закінчилися. Родина не задумується над причинами незвичайного «перевтілення». Усе сприймається як норма життя, всі миряться з ним, надіючись лише на терпіння. Кожен член родини Замзів по-різному реагує на подію. Батько брутально заганяє Грегора, який виповз у вітальню, назад до своєї кімнати. Батько від самого початку прагнув фізично ушкодити свого безпомічного сина. Так, яблуко, кинуте ним, вгрузло у комашине тіло і почало загнивати.

Але найжорстокішим виявляється не батько, а сестра, яку Грегор любить найбільше і яка всередині новели зраджує його. «Я не хочу називати цю потвору братом і кажу лише одне: треба якось здихатись її... Ми мусимо звільнитися від цієї потвори». Зрада Грети фатальна для нього. Грета не розуміє, що її брат зберіг людське серце, людські почуття пристойності, сорому, гордості. Вона не намагається приховати свою відразу до смороду в його кімнаті. Не приховує вона своїх почуттів і тоді, коли дивиться на нього.

Мати Грегора є матір'ю швидше машинально, з якоюсь механічною любов'ю до сина, але й вона готова зректися його.

Якщо Грегор – людська істота в комашиній подобі, то його родина – комахи в людській подобі, і кожен з них може зайняти місце Грегора. Зі смертю Грегора вони з полегшенням зітхнули і швидко усвідомили, що мають право насолоджуватися життям.

Доповідь 5

Кафка використовує філігранний прийом: прийом трикратного (як у казці) обрамлення і градаційної (зростання напруги) епіфори (всі частини закінчуються однаково): Грегора виганяють зі звичного кола спілкування, з кімнати, з цього світу.

Кожна з трьох частин складається з «появи» його у кімнаті і закінчується «вигнанням». Відрізняються причини появи героя: у першій частині він з'являється на вимогу тих, хто знаходиться у кімнаті, у другій – намагається допомогти зомлілій матері, у третій – приваблений грою сестри на скрипці. Три спроби (як у казці) мав Грегор Замза, але родина тричі відштовхнула його, він їй непотрібний, тому новела має нещасливий фінал. Три стани ставлення до Грегора і в родини. У першій частині – розгубленість. У другій – Грегор для них вже чужий, але родина ще сподівається, що все налагодиться і до сина повернеться його звичайний вигляд. У третій частині – родина відверто вороже ставиться до Грегора.

Три інтер'єри оточують його у трьох частинах: спочатку – це досить непогано облаштована кімната молодого чоловіка, потім – пустеля, а вже згодом – звалище непотрібних речей. Якщо у другій частині винесення меблів із кімнати пояснюється турботою про нього, то у третій частині «багато зайвих речей ... помандрувало до Грегорової кімнати, де вже майже не було вільного місця».

Назва трактується досить легко: «Перевтілення» – це те, що відбулося з головним героєм. Але це не єдине трактування, бо таке ж перетворення відбувається з кімнатою Грегора, зі ставленням родини до нього. Фінал теж не викликає ніяких суперечок: фізична смерть героя як остаточне «вигнання» його: уже не з кімнати, а з життя – це лише закономірний підсумок ставлення родини до нього. Коли сталося це нещастя з Грегором, родина не змогла перемогти свою відразу і поставитися до Замзи як до людини. Так нікому і не спало на думку поговорити з ним, втішити його, розрадити. Тільки мати намагається хоч щось зробити для сина, але далі намірів це не йде. Батько з самого початку ставиться до сина вороже. У своєму нещасті Грегор залишився сам, без підтримки найближчих людей, яким присвятив своє життя.

Мабуть, на філософію оповідання вплинули особисті стосунки Кафки з власною родиною, особливо з батьком. Та не лише в біографії справа, адже зображення трагічної самотності людини у ворожому їй світі є концептуальною засадою творчості Кафки.

Учитель: ВИСНОВКИ (занотовуємо у робочих зошитах й у підсумку уроку зачитуємо).

Світобачення Кафки – трагічне. Людина в цьому світі – самотня комаха, якій нічого чекати від когось допомоги. Світ навколо цієї людини – ворожий їй.

Кафка майстерно відобразив трагічне безсилля «маленької людини», її приреченість в цьому світі. Він показав катастрофічність епохи ХХ століття. Досліджував процеси, що відбувалися у людській душі, і визначив загальну «хворобу» суспільства – моральне перевтілення, деградацію особистості; поставив питання про причини самотності, відчуження, безвиході особистості. Хоча він не вирішив цих болючих проблем, але його твір має глибоко гуманістичний пафос, оскільки ще на початку ХХ століття відобразив драму «маленької людини» нового часу і став на захист людяності.

Доповіді про Альбера Камю

Доповідь 6

Дитячі роки залишили глибокий слід у душі Камю – людини і митця: «Я перебував напівдороги між злиднями і сонцем. Злидні не дозволяли мені повірити, ніби все гаразд в історії і під сонцем. Сонце навчало мене, що історія – це ще не все. Змінити життя – так, але тільки не світ, бо я його обожнював».

У 1947 році побачив світ роман А. Камю «Чума», роботу над яким письменник розпочав ще у 1941 році, коли вчителював в Орані. Перший варіант роману вийшов у 1943 році, але автора не задовольнив. Камю ще раз переглянув твір і видав остаточний варіант. Роман «Чума» став своєрідним продовженням і розвитком ідей та роздумів письменника, що охоплювали його від початку творчості. Автор підняв у романі проблему вибору людини і тему боротьби людства проти зла, невіддільного від буття. Назва твору символічна, оскільки чума – це абсурд, який осмислюється як форма існування зла, це трагічна людська доля, бо зло побороти і викоринити неможливо. У 1957 році Альберу Камю було присуджено Нобелівську премію «за великий вклад в літературу, за висвітлення значення людської совісті». Під час вручення премії представник Шведської академії А. Естерлінг відзначив, що «філософські погляди Камю народилися у гострому протиріччі між прийняттям земного існування та усвідомленням реальності смерті». У своїй промові письменник сказав, що його творчість заснована на бажанні «уникнути відвертої брехні та протистояти гнобленню. Я переконаний, що мистецтво – не забава на самоті, а засіб схвилювати якнайбільшу кількість людей, розгортаючи перед ними виняткові образи світових страждань та радощів...».

Доповідь 7

Найбільш визначним з художніх творів, написаних Камю, вважається його роман «Чума». Твір писався під час Другої світової війни і був опублікований вже після її закінчення, в 1947 році. Перший варіант назви твору появився в 1941 році: «Чума, або Пригода (роман)».

Жанр роману визначається як притча – це повчальна алегорична оповідь, в якій фабула підпорядкована моралізаторській частині твору, це інакомислення. У притчах зосереджена певна моралізаторська ідея. Це – своєрідний авторський монолог, розбитий на окремі партії, вручені різним персонажам. За жанром – роман-попередження, роман-пересторога. Хроніка датована досить точно – 194... рік. Це Друга світова війна. У цей час слово «чума» можна було почути де завгодно. «Коричнева чума» – так говорили про фашизм, та й зараз говорять. Крізь записи хроніки вимальовується образ «історичної чуми». В романі чума ототожнюється з війною.

«Чума» – це книга про тих, хто не підкоряється, а не про тих, хто здався, книга про смисл існування, яке відшукується серед безглузлого існуючого.

Образ Чуми ставить перед героями такі запитання:

1. Що таке життя?
2. Що значить зберегти гідність перед наступом стихії зла?
3. Що значить людське щастя?
4. Що значить релігія?

Доповідь 8

Експозиція твору – хроніка тяжкого року в Орані. Пройшовши крізь міські ворота слідом за очевидцем того, як одного дня тут раптом вилізли з підвалів тисячі пацюків і спалахнула епідемія чуми, читач потрапляє в сумні квартали, випалені сонцем.

Зав'язка – суперечка доктора Ріє з колегами і чиновниками, які не бажають глянути правді в обличчя і визнати, що вони мають справу з чумою.

Розвиток дії – створення санітарних дружин, спроби Рамбера втекти з Орана, досягнення чумою своєї вищої точки.

Кульмінація – винахід вакцини і врятування перших хворих.

Розв'язка – зняття санітарних кордонів, прихід до Орана першого потягу, смерть дружини лікаря, Ріє біля помираючого Тарру.

Фінал роману відкритий. Мабуть, через те, що знищити чуму неможливо, оскільки за певних умов вона знову повернеться.

УЧИТЕЛЬ. ВИСНОВКИ:

У центрі уваги А. Камю завжди була людина. Російський літературознавець В. Лакшин сказав так: «Його мучила і палила тривога за людей, подив їхньою безпечністю в головному, занепокоєння сенсом життя, що втрачається. І це при тому, що він не був аскетом. Навпаки, йому дано було гостре відчуття, подесятерене сухотами. Чи не тому, що він так жадібно любив гарячу плоть життя, він так рано навчився роздумувати про смерть».

Відголоски роману «Чума» можна зустріти і в українській літературі, де під поняттям «чума» зображено насильницьку колективізацію та голодомор 1933 року, пекельні кола, влаштовані радянською системою. Це такі твори, як «Марія» Уласа Самчука, «Жовтий князь» В. Барки, «Сад Гетсиманський» І. Багряного.

ІСТОРИК:

За роки колективізації й індустріалізації в країні населення СРСР зменшилося на 15 мільйонів чоловік. В Україні в час штучного голодомору в 1932-1933 роках мученицькою смертю загинуло щонайменше п'ять мільйонів (а деякі науковці вважають, що й сім чи й дев'ять). А перед цим був ще голодомор двадцятих років.

У 1930 році налічувалося 259 українських письменників. Після 1938 їх стало тільки 36.

З нагоди двадцятиріччя жовтневого перевороту 3 листопада 1937 року знищили таких українських письменників, як Г. Епик, М. Зеров, М. Ірчан, В. Підмогильний, О. Слісаренко, П. Филипович, М. Яловий, а також журналіста і редактора С. Вікула. На місці розстрілу сьогодні стоїть монолітний камінь з написом: «Люди, не вбивайте один одного».

Термін «Розстріляне Відродження» стосується не тільки фізично знищених, але й тих, що уцілили й жили впівсили, творили впівталанту.

Володимир Винниченко звернувся до письменників української діаспори з настановою писати саме на заборонені в СРСР теми, і на його заклик відгукнулися Улас Самчук романом «Марія», Василь Барка романами «Жовтий князь» та «Рай», Іван Багряний романами «Тигролови» та «Сад Гетсиманський».

На Нобелівську премію висували свого часу Івана Франка, Михайла Грушевського, Уласа Самчука, Тодося Осьмачку. Двічі українська діаспора пропонувала кандидатуру Павла Тичини, по разові – Миколу Бажана, Олеся Гончара, Василя Стуса. Жоден з українських авторів цієї премії не отримав, але виключно з тих причин, які не залежали від рівня художності написаних творів. По-перше, Нобелівську премію присуджують лише живим. Іван Франко не дожив до її вручення. Василя Стуса вбили в тюрмі, щоб не допустити отримання нагороди поетом-в'язнем. По-друге, на висунення кандидатури вимагається згода кандидата, а таку згоду в умовах тоталітарного суспільства не наважився дати ні П. Тичина, обираючи самовідвід своєї кандидатури, ні М. Бажан, ні О. Гончар. По-третє, Нобелівська премія передбачає високоякісні переклади національного твору бодай на три європейські мови, а в радянські часи Європа орієнтувалася на переклади виключно з російської. Високоталановитих перекладачів з української у світі просто не існувало.

Доповіді про Василя Барку

Доповідь 9

Справжнє ім'я – Василь Костянтинович Очерет. Василь Барка народився 16 липня 1908 р. в селі Солониця Лубенського району на Полтавщині в козачій родині.

Тема голоду в Україні 1932– 1933 рр. – найболючіша оповідь В. Барки, якій він, крім поетичних творів, присвятив великі епічні полотна – романи «Жовтий князь» і «Рай».

Усе, про що писав Барка, обов'язково мало місце в його житті. Це стосується й «Жовтого князя». Передісторія роману почалася ще в 1932– 1933 роки, коли в Україні лютував голод, що нищив мільйони людських життів. У той час Василь Барка перебував на Кубані, працював у Краснодарському художньому музеї, був уже одружений. На Кубані, за його свідченнями, вимерла третина населення. Голод «зачепив» безпосередньо і його: «Я мав на тілі щось 12 ран. Рани йшли по лініях кровеносних судин. Із них сочилася брудна рідина. Ноги вже репалися, і така слизиста поверхня теж сочилася. Ноги пухли. І я уже ходив, тримаючись за паркан і стіни, там, де вже лежали мертві. Я не надіявся, що виживу. Та мука голоду аж до передсмертної лінії жахлива... то щось таке, що спалювало всю істоту. І, може тому, що я це зазнав, тому мені пощастило в «Жовтому князі» відновити ту психологічну глибинність цієї голодової смерті. Ось, значить, як біда часом виходить на добру поправу».

У ті ж роки він їздив на Полтавщину провідати брата, бачив і там страшні картини голодних смертей. Усе це тяжіло в пам'яті, помножувалося чужими історіями, які Василь Барка збирав і записував упродовж 25 наступних років, особливо під час Другої світової війни, перебуваючи в одному з німецьких таборів «ді-пі», де були й українці. Письменник назбирав велику кількість свідчень, які після написання роману знищив. Серед них його найбільше вразила історія однієї вимерлої під час голоду української родини, переповідана земляком, котрий виїздив до Австралії. Саме вона пізніше була покладена в основу сюжету „Жовтого князя”.

Невідомо, скільки часу носив би Василь Барка гірку пам'ять про страшні 1932– 1933 роки, якби вдруге не пережив «голодні муки». Це вже було в

Нью-Йорку, в тій невеличкій кімнатці в дешевому негритянському кварталі, де з великими труднощами оселився хворий і безробітний поет, що міг собі дозволити лише «одну банку риби на два дні» і миску найдешевшого рису. Ось як він згадує про ті часи: «Отже, вийшло так, що нова голодівка, але не голодова смерть, відновила весь збір тих долей. Знаєте, навіть якщо спричиниться одна якась іскра, розпалить вогонь у пам'яті, що був у душевних ранах. З минулого все почало впливати перед моїм душевним зором. І от біда виходить на добрий вжиток. Може, без цієї пережитої голодівки я б не зміг відновити тих фібрів, тих відтінків почування, найгірших у людській істоті, де вже на межі квінсесте. Напливом морським усе викинуло наверх. Так що я писав безперервно 600 сторінок. А потім побачив, що то буде забагато. Я скорочував, креслив, міняв вислови, і так чотири рази ті 600 сторінок безперестанно змінюваних я переписував від руки».

Доповідь 10

Над романом «Жовтий князь» Василь Барка працював упродовж двох років (1958 – 1959). То була наполеглива й дуже важка праця, бо супроводжувалася, крім фізичних зусиль, глибокими емоційними переживаннями. Він хотів якнайкраще, найоб'єктивніше «увіковічити» ті страшні для його народу події, розказати світові болючу правду про них. Водночас послідовно дбав про те, щоб з-під пера з'явилася не документальна хроніка, а художній, великою мірою узагальнюючий, філософський твір-роздум про радянську тоталітарну систему, яка нищить усе світле на своєму шляху.

У 1989 році Василь Барка написав передмову до «Жовтого князя», де визначив три взаємопов'язані й постійно присутні у творі основні ідейно-тематичні лінії, три своєрідні структурні плани: реалістичне змалювання трагедії родини Мирона Катранника під час голодомору; передача внутрішнього, психічного стану людини, яка гине від голоду; «метафізичний вимір, властиво духовний», що полягає у «висвітленні декотрих явищ із іншої, вищої сфери, відкритих зосібна через церковне життя, а також явищ із світу темних могутностей, ворожих людській природі». Увиразнити це авторське пояснення можна у схемі, що втілює весь зміст «Жовтого князя»: правдивий відбиток реального, матеріального світу; вираження світу метафізичного, духовного; художні моделі авторських думок, ідей.

Доповідь 11

Як відомо, смислове навантаження заголовка прозового твору дуже вагоме, адже це ключ до розв'язання змісту тексту. То чому ж роман називається «Жовтий князь»? Що хотів сказати автор читачам такою дещо символічною назвою? У передмові до видання роману зауважується співвіднесеність назви з поняттям «голод». Назва роману символізує торжество якоїсь демонічної сили. Жовтий колір у романі оприявнює цю містичну істоту, виявляє її: жовта трава символізує смерть, жовкнуть люди від тривалого недоїдання, жовкнуть стіни будівель, коли в них ніхто не живе; водночас жовтий і князь (у заголовку), і одяг тих, хто прирікає людей на голодну смерть. А якщо ми згадаємо, що події, описувані в романі, стали можливими в Україні тільки після так званої Великої жовтневої соціалістичної революції, то стане зрозумілішим авторський задум.

Словосполучення «жовтий князь» можна пов'язати із нелюдським існуванням, якоюсь тяжкою карою, пор.: «Мирон Данилович стоїть, мов черевики пов'язані жовтою травою», де жовта трава – символ смерті. Жовкнуть люди від тривалого недоїдання, жовкнуть стіни будівель, коли в них ніхто не живе. Але заголовок має відношення і до Біблії. У 13-й частині «Откровения Іоанна» читаємо: «Антихрист і його пророк: Семиголова звірина звела світ». Тут говориться про кінець світу, а саме морення голодом людей викликало такі асоціації. У Біблії зустрічається словосполучення «дівчина з жовтим волоссям». Ця дівчина-єврейка хворіла на проказу, яка насилалася за гріхи. Уривок з Біблії закінчується пророчими словами: «Хто має розум, нехай порахує число звірини, бо воно людське».

Людські підрахунки спинилися на постаті правителя стародавнього Риму – Нерон Клавдій Цезар (37-64 рр.), імператорові з династії Клавдіїв, котрий славився нечуваною жорстокістю. За однією з версій, він спалив Рим, щоб написати свій «геніальний твір», бо вважав, що це стане для нього як поета творчим натхненням. А всю вину поклав на християн, яких масово винищили.

За іншою версією, Нерон не сприйняв християнської віри, і саме цим пояснюється прихід «першого антихриста» у людській подобі. Історичні дані свідчать, що Нерон захоплювався жовтим кольором. Він мав жовтий трон, вдягався у жовтий одяг, а його очі світилися жовтавим відблиском.

Можливо, цю особливість Нерона Барка використав, щоб натякнути на Сталіна, ще одного антихриста у людській подобі.

Слово «князь» у значенні «керівник високого рангу» – традиційне в Україні. «Князь» споконвічне символізує владу. Можливо, тому так часто зустрічаємо епітет «жовтий». Жовтий і князь (у заголовку), і одяг, і двері райкомівського будинку («сірчасто-жовті»). Як синоніми до слова «князь» у тексті вживаються слова, що характеризують владу, наприклад, «вагар» – той, хто контролює, зважає.

Доповідь 12

У романі існує умовний поділ на два світи: світ тих, що творять пекло, і тих, що мучаються. Світ страдників (патріархальне українське селянство) приречений на повільне винищення, інший (більшовицькі ватажки) має всі можливості.

Дійові особи роману, – люди однієї епохи, одного часу, здебільшого одного соціального класу. Але в кожного з них – своя мета в житті, свої цінності та ідеали: у Мирона – глибока християнська віра в Бога, у Григорія Отроходіна – фанатична партійно-більшовицька віра в Сталіна, який здатний винищити цілий народ заради «світлого майбутнього». Отже, їхні життєві філософії – діаметрально протилежні. Звідси й неминучість конфлікту. До того ж всі образи твору можна поділити на три групи: носії зла (Григорій Отроходін, хлібохапи), жертви (родина Катранників, селяни-гречкосії, хліботруди), образи-символи (місяць, хліб, церква, церковна чаша, жовтий князь). Простий селянин Мирон Катранник і представник влади Григорій Отроходін являють два різних типи моралі: у Мирона – християнська з її десятьма заповідями; у Григорія – партійно-більшовицька, віра в Сталіна, який, нищачи цілий народ, забезпечує «світле комуністичне, життя» таким, як Отроходін. Така різноспрямованість життєвих інтересів неодмінно має призвести до конфліктної ситуації. Але зіткнулися герої на предметі великою мірою

символічному – коштовній церковній чаші. Партієць допитує на зерновому складі Мирона, намагаючись зломити того й дізнатися, де сховано церковну чашу: «Отроходін потер рукою об полу свого пальта і одвернувся, зиркнувши на обличчя селянина, – чи живий? Якщо вмер, сліди чаші пропали. Можна було б віддати впертого в сільраду під арешт. Але хтось, добувши чашу, прикарманить; або виставиться для відзнак: через твою невдачу. Ні! Краще – так. Супроти канцелярських шакалів, ледве вліз сюди, на склад, а то б і досі дерся до млина між мертвяками». Читаючи роман, ми неодмінно маємо поставити собі запитання, чому селяни згодні ризикувати життям, переховуючи та оберігаючи чашу, чому пропонують обміняти чашу на порятунок родини та його самого, чому для Мирона втрата чаші асоціюється з втратою душі? А відповідь дуже прозора: чаша – символ духовного Світла, порятунку, який неодмінно прийде. Недаремно Андрієві уявилася така картина: «Коли оглянувся на садибу пасічника, – там, над скарбним місцем, підводилося полум'я з такою великою і променистою, сполукою... пурпуру, крові, сліпучого горіння, ніби там могутності ... життя стали й підносять коштовність, відкриті з глибини землі. Палахотливий стовп, що розкидав свічення ... на всі напрямки в небозвід, прибрав обрис, подібний до чаші, що сховали її селяни в чорнозем і нікому не відкрили її таємниці, страшно помираючи одні за одними в приреченому полі. Здається, над ними, з нетлінною і непоборимою силою, сходить вона: навіки принести порятунок».

Доповідь 13

Наступний символ – церква. Навіть перетворена на звальний пункт, вона не втрачає своєї святості. Тому попри всі муки Мирон Данилович має сили вистояти, не забувши проповідь священика: «Заповідано нам... тільки любов... Оглянімося на своє серце! Гризня, огнем дихаєм чи байдужістю. Заздрим і осміюєм, лаєм чорно і шкодим ближньому, як змії: без каяття, ніби так і треба...». Неабияка майстерність Барки виявляється у влучному поєднанні слів, наданні їм різних, навіть символічних значень. Млин на початку твору – це не той млин, про який ідеться наприкінці, бо перший млов борошно, другий – муку, по-барківському – мукомольня. У пошуках істинного збігаються до нього люди з усієї округи, а натомість отримують смерть. Назва роману теж символічна. «Жовтий князь» – символ зла, демонської сили, голоду, тоталітаризму. Повсюди зустрічається жовтий колір. Жовкнуть люди від тривалого недоїдання, жовкнуть стіни будівель, коли в них ніхто не живе. Символічним є і образ Андрійка, який сам-один вирушив у далеку життєву мандрівку – до відродження українського народу.

Доповідь 14

Складається таке враження, що В. Барка, працюючи над твором, усе продумав, усе передбачив, бо навіть прізвища персонажів є доволі символічними: Катранник («катран» – лікувальна рослина, що росла в степах і використовувалася як гірчичник), Кайданець – від «кайдани», Кантарик – «кантар» – діалектне «вуздечка», Вартимець – від «варта», бо голова колгоспу; Безрідний – хоч має дружину й дітей, але не має притулку духовного, бо став безбожником, Отроходін – щось від російського «отродье»; Шкірятов нагадує слово «шкіритися» – «сміятися зі злом» чи жаргонне «шкіра». Гостроту трагедії відтворює і новий селянський календар: «Тепер місяці нові – вчора нам сусід казав... грудень... трупень... січень...

могилень... вересень... розбоєнь, бо грабували всіх, жовтень – худень, а листопад – пухлень... Лютий – людоцень, березень – пустирень, квітень – чумень...». Так світ, який завжди ніс радість хліборобу, який жив у одвічній гармонії із землею, перетворився на зону смерті.

Доповідь 15

Роман цікавий не тільки своєю історичною правдивістю, але й глибиною морально-етичних і філософських проблем: наприклад, чи всі дії людини можна виправдати екстремальністю ситуації (забрати хліб у мертвої людини, вбити й з'їсти ховраха, шпака, горобців, собаку, відігнати слабкішого), – ведуть ці вчинки до зруйнування своєї внутрішньої сутності? Автор не моралізує, не дає буквальных відповідей, він примушує думати самостійно, просто описуючи події. І ще одне питання хвилює В. Барку: чому все ж таки Україну спіткало таке страшне лихо? Пояснення він дає в традиційному для себе християнському ключі: велика гріховність українського народу потребує обов'язкової спокути Автор нагадує біблійну оповідь про перший гріх на землі – братовбивство, проводячи чітку паралель із сучасністю: місяць горів кров'ю тоді, коли Каїн мав убити Авеля, як і в той час, коли починалося голодне лихоліття в Україні. Кров, за Біблією і Василем Баркою, – це правда, яка обов'язково стане відомою. Релігійний Барка намагається пояснити причину голоду. Устами праведних письменник запитує: «Може, – іспит, нехай очистяться в горі, як в огні останньому», – за смерть Ісусову, адже минає дев'ятнадцять століть з часу скоєння цього гріха. Далі з тексту випливає, що причина біди – нешанобливе ставлення до віри. Чимало епізодів відтворюють жахливе руйнування храмів Божих відвертання людей від віруючих, їх масове гоніння.

УЧИТЕЛЬ. ВИСНОВКИ:

Безперечно, бажанням письменника було відтворити страшні картини штучного голодомору в Україні в 1932–1933 рр., показати світові болючу правду про тоталітарну систему, яка нищить усе світле й гуманне на своєму шляху, власне, «пожирає своїх дітей», бо вона сама – «жовтий князь». Роман прославляє твердість людського духу і віри, які допомогли його героям залишатися людьми у найтяжчих обставинах, підіймає широке коло одвічних проблем: життя і смерті, добра і зла, моральності і аморальності, духовності і бездуховності, родинного виховання, віри, новітнього яничарства, застерігає нащадків від повторення помилок історії.

Роман Василя Барки «Жовтий князь» – це не тільки нагадування про геноцид українського народу в двадцятому столітті, а й пересторога для всіх нас: таке більше ніколи не повинно повторитися.

Доповіді про Миколу Хвильового

Доповідь 16

«Мій рік народження – 1893, 13 грудня – село Тростянець (тепер це райцентр у Сумській області) Охтирського повіту на Харківщині.

Я – син народного вчителя (по єлейній термінології: з голодранців). Батько ніколи не говорив по-українськи, зате бабуся не тільки говорила, але й в глухі

слобожанські вечори розказувала мені багато казок про домовиків, лісовиків і т.д. Од бабусі – українська мова, від батька – народницький «душок» (що від матері – колись розкажу). Од народницького «душка» й досі ніяк не одкараскаюсь. Батько був поклонником Михайловського (портрет останнього завше висів над його ліжком) і в такому ж дусі і мене хотів виховати. Але з цього майже нічого не вийшло: «душка» то я набрався, але портрета не повісив, бо ніде було. Я зробився «шалопаем», суб'єктом бездомним. Скінчив я тільки властиво початкову школу, але готувався на «аттестат зрелости», так що фактичні знання за середню школу давно вже мав. Дякуючи батькові, я рано перечитав російських класиків, добре ознайомився з Діккенсом, Гюго, Флобером, Гофманом і т.д. Але найбільше всього захоплювався Добролюбовим, Белінським, Писарєвим – тією трійцею, що не сходила з батькових вуст. Між іншим, батько чомусь вважав найсильнішим Добролюбова, може, тому я й досі перечитую його. Пишу це для того, щоб Ви знали, який я «робочий». Мене в страшенно ніякове становище ставлять деякі критики, що рекомендують мене суспільству як робітника. Виходить так, ніби я «хвастаюсь» цим. Певно, робітником я був: з молодих років до імперіалістичної війни я «шалопайничал» по заводах, цегельнях. Але все-таки, який я робітник? Був би інший час, я б цього «чину» не відмовився; тепер, коли цим «чином» дехто хоче добути собі чин – мені називатися так – ніяково. Я гадаю, Ви мене розумієте... Раніш було гарне слово «разночинец», на жаль, я тепер не можу його використати. А інтелігент з мене липовий. Отже, коли візьметесь за автобіографію про мене, – моє щире прохання: хто я такий?»

- «Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?»

Із передсмертної записки Миколи Хвильового «Сьогодні 13. Пам'ятаєте, як я був закоханий в це число? Страшенно боляче. Хай живе комунізм. Хай живе соціалістичне будівництво. Хай живе комуністична партія. P.S. Все, в тому числі й авторські права, передаю Любові Уманцевій, Дуже прошу товаришів допомогти їй і моїй матері. 13.V. 1933 р. Микола Хвильовий».

Усі ключові речення без знаків оклику. Таким чином, текст набуває іншого змісту: нехай це все «живе» без мене, мені тут місця нема.

ІСТОРИК

Д. Донцов про справжнього злочинця, який погубив письменника, написав найсильніше: «Як би не розв'язувати «загадки Хвильового» й його наглої смерті, розв'язка буде проста. Загадка смерті в цьому випадку була й загадкою життя. Хоч би він навіть сам натиснув курок револьвера, зброю вложила йому до рук та сама «велетенська фатальна» сила – як він її звав – яка нищила його за життя, яка забила Чупринку і Міхновського, звела в ранню могилу Т. Шевченка і П. Грабовського, зробила божевільним Гоголя, поминаючи масу інших «незнаних вояків» пера: Москва. Не більшовизм яко такий, а Москва. Ота «психолгічна Москва», перед якою покійний шукав рятунку в «психологічній Європі»...

Доповідь 17

Новела «Я (Романтика)» торкається теми роздвоєння людської особистості. У світовій літературі часто спостерігаємо бінарні пари: Фауст, Доріан Грей... В українській – Лукаш, ліричний герой «Intermezzo». Свого героя Хвильовий ставить перед вибором: або служіння комуні, або життя матері. В образі безіменного

чекіста з новели «Я (Романтика)» наче живе два антиподи: людина за подобою Божою і ходяча догма, робот-виконавець.

Для власне людини характерні:

- ліризм душі, почуття любові, мрійливість,
- повага до минулого і жаль, що канули в Лету часи аристократизму (на ставленні до сім'ї князя), благоговіння перед перламутровим кольором як символом вищості,
- обожнювання матері,
 - розуміння внутрішніх поривів Андрюші, співчуття до нього,
 - усвідомлення катівської суті трибуналу і його служіння дияволу,
 - спроба врятувати людину в собі,
 - здатність на муки совісті,
- розумні висновки про «шлях в нікуди» і водночас безсилля, неспроможність змінити поведінку.

Для «догми», «робота-виконавця» притаманні:

- здатність здійснити злочин, не задумуючись над наслідками,
- заперечення власних істинних естетичних уявлень, вміння заглушити голос совісті униканням від відповідальності за допомогою висновку «так треба»,
- виховання у собі надлюдина, «сторожового пса революції», засліплення ідеями революції, брутальність, цинізм, жорстокість, фанатизм,
 - підміна справжніх істин фальшивими,
 - внутрішня потреба вбивати,
 - романтизування кримінального злочину.

Доповідь 18

Новела «Я (Романтика)» розпочинається ліричним вступом. Образ Марії з біблійним образом Пречистої Діви. Для головного героя це ще й образ рідної матері, символ усього найсвятішого, терпенного й терплячого, всепрощаючого у своїй любові. Велику роль у новелі відіграє символ «загірної комуни», асоціативно почерпнутий зі сковородинських уявлень про рай на землі й «нагірню республіку» як осередок праведників. Символічним є також бій годинника, що часто повторюється тоді, коли людське начало на короткий час бере верх над звірячим, годинник у творі відіграє роль перестороги Бога, є нагадуванням про короткочасність перебування людини на землі та її необхідність у будь-яку хвилину дати звіт за вчинки перед Всевишнім. Безіменний голова трибуналу – революційний романтик, який мріє про щастя для всіх у майбутньому, хоч би це примарне щастя й будувалося на горах людських кісток і ріках крові. І він не просто мріє, він вже остаточно втягнутий у злочинний вир: судить, допитує, розстрілює, причому робить це ще й з роздумами й навіть самооправданнями, нібито іншого вибору нема, що так було завжди, що взагалі «темна історія цивілізації».

У новелі дуже влучно вжито слово «м'ятежний». Українського відповідника воно не має, але означає «той, що вагається», «той, що сам не знає, чого прагне, чого хоче». Цим словом мати тонко підкреслює внутрішній стан свого сина, його приховані від усіх, від неї і навіть самого себе тяжкі вагання, страждання, муки совісті, загнані у підсвідомість.

Безіменний голова трибуналу виховує себе як надлюдину. Він переконаний, що заради комуни не побоїться віддати своє життя, піти на будь-який крок, будь-який злочин. У той же час мати для нього на початку новели – вища цінність від ілюзорного ідеалу.

Ситуація в новелі М. Хвильового трагічна, бо його герой сам мусить вибрати між світлом і темрявою: добро чи зло, шлях людяності, гуманізму, всепрощення чи круту стежку служіння абстрактним ідеалам. Шлях його вибору дуже тяжкий. Власне, в центрі авторської уваги і є душа ліричного героя, її страждання, розгубленість, безпорадність, невміння вибрати єдино праведний шлях.

Доповідь 19

Дія відбувається в будинку «розстріляного шляхтича», подеколи переноситься за його межі, так само як реальна дійсність непомітно переходить у площину уявного та умовного. Взагалі чіткі контури описуваних сцен у новелі розмиті, на їх неясному тлі яскраво вирізняються окремі деталі (хриплий perig Тагабата, запах м'яси), особливе навантаження **несе кольорова, зорова гама (переважає, все чорне, сіре, туман, мряка. Хмари, місяць)**, а також звукова (крик, ридання, постріли, канонада, німий погляд). Так письменник дуже точно передає напружену атмосферу, підсилює її трагедійність.

Розповідь ведеться від імені головного героя («Я»), на якого покладено провідну місію в цьому фантазмагоричному дійстві, що розгортається перед очима читача. Він керує батальйоном. Що складається з «юних фанатиків комуни», і не повинен допустити бунту, має розчищати в тилу дорогу революціонерам. Але на авансцені виступають лише кілька дійових осіб, які є **«чорним трибуналом комуни»** і водночас уособлюють кілька різних типів революціонерів. Вони у творі називаються дегенератами, тобто виродками (в перекладі з латини). Це доктор Тагабат, жорсткий, з залізною волею, «холодним каменем замість серця», для нього висока мета виправдовує будь-які засоби. «Вірний вартовий на чатах», налаштований слухняно, швидко, акуратно виконати наказ. Молодий хлопець Андрюша, який має „кволу волю“, призваний у чека насильно, буває, не витримує, проситься на фронт, та поступово звикає до свого «права купатися в калюжах крові». Його дегенерація відбувається на наших очах.

Доповідь 20

Нарешті, найголовніший серед дегенератів – образ умовного «Я». Він називає себе «справжнім комунарком», водночас усвідомлюючи справжність справи, яку виконує він і його трибунал, – **це «чорно-брудне діло»**. Він також усвідомлює і своє внутрішнє роздвоєння, наявність усередині себе добра і зла: ..Я – чекіст, але я і людина». Віддаючи накази на розстріл «винного і майже невинного обивательського хламу», він заспокоює себе тим, що «так треба», У своїй душі він відчуває постійну присутність «безвихідного хазяїна» – звірячого інстинкту. Часом від цього усвідомлення йому стає зовсім нестерпно, він мучиться. Але виходу не бачить. Вряди-годи в тій його душі другою половинкою з'являється образ рідної матері як «прообраз загірної Марії». Пізніми ночами він повертається з повсякденної вакханалії крові, смертей, убивств до «самотнього домика», біля якого так тепло пахне м'ятою і де його чекає сива його мати. Їй він може довірити

свій біль і своє сум'яття, тут може дати волю «одному кінцю своєї душі», стати просто ніжним і стомленим сином.

Картини загальної кривавої дії змінюють одна одну.

Ось допит двох теософів – чоловіка і жінки (матері трьох дітей), які в хаосі сучасного світу шукають нового месію. З чекіста вони не наважуються його зробити і за це розплачуються життям.

Ця сцена змінюється найголовнішою, яка поступово переростає в кульмінаційну. Вводять трупу версальських черниць. Їх навіть не допитують. Але раптом «Я» побачив серед них «свою печальну матір, з очима Марії». Образ реальної матері цим невеликим уточненням підноситься до символічного її сприймання, а слова «Сину! Мій мятежний сину!» сприймаються як голос самої України. Це голос застороги.

ВЧИТЕЛЬ. ВИСНОВКИ:

Новела «Я (Романтика)» передає тривогу, сум'яття, роздвоєність душі самого М. Хвильового, що, так само як його герой, шукав можливості поєднати непоєднане. Вічне протистояння добра і зла в цій новелі перенесено в душу героя. Це протистояння викликає небезпідставну тривогу за світ і за людину в цьому новому світі. Новела є своєрідним попередженням про непоправну втрату на вибраному шляху істинних цінностей, по-справжньому гуманістичних ідеалів. Хіба ж можна виправдати найвеличними ідеями вбивство рідної матері? Так само як брата, сина, взагалі людини? Та ще й коли ці ідеї проголошуються нібито заради щастя та благополуччя! Така абсурдна логіка викликає в душі автора велике сум'яття; розпач і водночас наростаючу хвилю цього антигуманізму він не в силі зупинити, може лише зафіксувати як неминучий факт. Для сучасників і нащадків. Щоб подумали і зупинилися.

Доповіді про Івана Багряного

Доповідь 21

Літературна дискусія у двадцятих роках дала привід чекістам розправитися з багатьма українськими митцями. Івана Багряного заарештували 1932 року в Харкові на розі Шпитального провулка та Сумської вулиці. У камері смертників харківської тюрми митця тримали цілий рік. І все-таки до його долі поставилися милосердніше, ніж очікував Багряний: звинувативши у контрреволюційній агітації, не розстріляли, як це робили, а вислали на 5 років на «вільне поселення» на Далекий Схід. За спробу втечі Багряний потрапляє у концтабір, знову тікає і переховується в Сучанському районі у знайомих два роки, доки не насмілився в 1937-му ступити на рідний поріг. Уже через чотири дні Багряного заарештували. Знову майже два з половиною роки в'язниці у камері смертників.

Відбував ув'язнення у тих самих харківських тюремних стінах, ДПУ вже називалося НКВД і мало ширші повноваження та більший арсенал тортур. Слідчі навчилися вправно ламати кості, доводити в'язнів до божевілля, змушували підписувати найбезглуздіші визнання в тому, чого й не робив.

З підірваним здоров'ям (туберкульоз легень) митець вийшов з радянської в'язниці аж тоді, коли Харків захопили.

Звичайно, на якийсь час він міг вважати нових окупантів своїми рятівниками. Ось чому письменник погодився в дозволеній нацистами газеті

«Голос Охтирщини» друкувати усі свої твори. І при фашистській владі Багрянний і далі ходив по лезу бритви: виявив свій протест проти будь-чиєї окупації: комедії «Генерал», яку директор театру не дозволив ставити на сцені. У 1943 році, коли радянські війська на якийсь час звільнили від фашистів Охтирку, Багряного призвали до війська, але ешелон з призваними під Конотопом потрапив під німецькі бомби. Усі, хто уцілів, повернулися додому. Коли письменник з'явився в Охтирці, за нього знову взялися. Довелося тікати на територію, яка ще була під німцями. Здається, в таких умовах не було часу навіть виспатися, а митець ще й творив роман «Тигролови», написаний саме в цей період.

Доповідь 22

Значну частину свого еміграційного життя Іван Багрянний був прикутий до ліжка. Писав письменник на спеціальній дощечці, навіть сісти не міг. Далеко від рідної землі з'являються з-під пера «Сад Гетсиманський» (1948-50), «Огненне коло», «Маруся Богуславка» (1957) (перша частина трилогії «Буйний вітер»), «Людина біжить над прірвою» (1965). Та повністю талант Багряного не мав умов розквітнути на повну силу. У списку творів, які письменник ще планував написати, дуже багато лишилося недописаним. Як і в особі В.Винниченка, в душі Івана Багряного боролися письменник і політик. Мистець жив для України, мріяв написати художній твір про Симона Петлюру, публіцистичними творами будив свідомість українців-емігрантів. При собі митець завжди мав ампулу з ціаністим калієм, бо посягання на його життя, волю і добре ім'я тривали. На жаль, і найвідчутнішого удару вмираючому письменникові завдали не всюдисущі кати НКВД, не еміграція і ностальгія за Україною, що було б цілком закономірно, а рідні ура-патріоти. Вони навіть сфабрикували некролог на ще живого письменника, і це страшне повідомлення з'явилося в газеті 21 травня 1961 року.

Письменник знав, що дні його лічені, але те, що йому відверто й цинічно бажали смерті землячки-українці, пережити було важко. Багрянний не випускав з рук пера, хоч воно ставало непомірне тяжким: «Серце. (Здається, моя пісенька проспівана... оце написав кілька рядків, а так, і ніби працював півдня кайлом у шахті». Помер Іван Багрянний 25 серпня 1963 року о 7 годині вечора. Пам'ятник на його могилі, взятий місцевою владою під охорону, спроектував Молодожанин, той самий скульптор, який є автором пам'ятника Шевченку у Вашингтоні. Поруч з барельєфом Івана Багряного викарбувано слова з його поеми «Мечоносці», які можна вважати життєвим кредо письменника: Ми є. Були. І будем Ми! Й Вітчизна наша з нами.

Доповідь 23

Проблеми людяності в жорсткому світі – в центрі, в осерді роману «Сад Гетсиманський». Назва роману, що асоціюється з Новим Завітом, і художній прийом спіралі, за яким до чаші страждання, як символу випробування, автор повертається кілька разів, є своєрідним шифром роману. Вперше біблійна легенда про Оливкову гору зринає в поминальну суботу старому Чумакові. Священик, який давно вже ввійшов у довір'я змученої тривогою за найменшим сином матері, читає «про чашу, щоби вона Минула приреченого».

Важливою деталлю в романі є осика, яка росте коло самої камери і деколи ронить у вікна листочки. «Осика – дерево жалоби. Дерево, на якому повісився Юда...».

Чаша терпіння як символ виринає в думках Андрія, коли не витримала його наречена і від тортур збожеволіла: «То гірку чашу вона випила!... Катерина... Бідна Катерина!..»

Іван Багрянний не змальовує свого героя людиною унікальної сили духу. На відміну від реалістично-романтичних образів Івана Кравчини з оповідання О.Довженка «Воля до життя» чи безіменного героя з твору Д. Лондона «Любов до життя», Андрій Чумак бореться не за життя, бо такої перспективи у нього немає, він просто не хоче бути «діркою від бублика», не дозволяє собі зламатися в ім'я власної честі.

УЧИТЕЛЬ. ВИСНОВКИ:

Проблема людини як цілісної особистості та людяності як основної риси особи розкрита в романі дуже виразно. Автор зумів показати, що і тіло, і душа мають межу терпіння, водночас стверджуючи, що в людині є великий потенціал внутрішніх сил, опираючись на які, вона непереборна за будь-яких умов.

Для української літератури роман І. Багряного «Сад Гетсиманський» має велике значення. На противагу «повішеним», «утопленим», zdegradованим, розчавленим, зламаним життям українцям, таким типовим в нашому красному письменстві XIX – XX століть, тут виведено сильну особистість, вірець для наслідування, тип-мрію – українця, який не скориться, не спіткнеться, не впаде, не занедбає ідеалів.

Доповіді про Антуана де Сент-Екзюпері

Доповідь 24

(учень виходить на середину класу із аркушем, на якому зазначені найвідоміші вислови письменника:

«Найскладніший політ — це політ над собою»;

«Єдина розкіш — це розкіш людського спілкування»;

«Бути людиною — означає, що ти за все несеш відповідальність»;

«Я не цілком упевнений, що жив після того, як минуло моє дитинство»;

«Світ спогадів дитинства, нашої мови й наших забав мені завжди здаватиметься безнадійно істинним, ніж будь-який інший».

«Кохати — це не означає дивитися один на одного, кохати — значить разом дивитися в одному напрямку».

«Істина — це те, що робить світ простішим, а зовсім не те, що перетворює його в хаос».

«Друзі — це ті, хто єдиним ланцюжком, як альпіністи, здійснюють сходження на одну й ту саму вершину, — так вони і знаходять один одного»

Творче кредо:

«Перш ніж писати, потрібно жити».

Екзюпері не був вундеркіндом, але вже у 6-річному віці складав свої перші вірші, а в 25 років став зрілим письменником, майстром повітряного пілотажу. Крім того, мав талант універсальний. Досконало володів мовою математики, знався на квантовій теорії, вченні про хромосоми і гени, запатентував кілька

власних винаходів. Він оперував філософськими категоріями, був палким і переконливим полемістом, володів неабиякими гіпнотичними здібностями, прославився як блискучий майстер карткових фокусів, чудово малював. Його ілюстрації до «Маленького принца» вважають неперевершеними.

У свідомості своїх сучасників Антуан де Сент-Екзюпері залишився «садівником у пустелі життя», який турботливо і завбачливо розкриває в людині її кращі можливості. Про це яскраво свідчить його художній доробок. Екзюпері, великий Принц з маленької планети Земля, вчив нас мріяти, любити добро, вибудовувати гідне людини життя. Маємо бути йому вдячними за це, пам'ятаючи, що найголовнішого очима не побачиш. Зірке лише серце.

Автора турбує роз'єднаність людей, а для того щоб об'єднати їх, необхідно пізнати людину. Людина має великі внутрішні здібності, а внутрішня сила людини проявляється у творчій праці.

А. де Сент-Екзюпері закликає берегти Землю, бо це дім усіх людей, роздумує над вічними питаннями про щастя, кохання і призначення людини «Земля допоможе нам зрозуміти самих себе, як не допоможуть ніякі книги».

УЧИТЕЛЬ. ВИСНОВКИ:

Найголовніше питання, яке Екзюпері поставив у своїх романах – у чому полягає істина людини. На нього він дає просту відповідь – «Призначення людини – бути людиною на Землі», а це означає, що:

- треба прокладати шлях до інших;
- вміти відчувати біль іншої людини;
- любити свою справу, як льотчик;
- вміти відчувати зв'язок між людьми, бути потрібним;
- любити життя, пізнавати його смисл і служити йому;
- берегти дім – свою планету;
- жити працею і приносити радість»;
- піклуватись про нащадків, пробуджувати у кожній людині людину.
- «Коли ми усвідомимо свою роль на землі, нехай навіть скромну і непомітну, тоді лише ми будемо щасливими. Тоді ми зможемо жити і померати спокійно, оскільки те, що дає сенс життю, дає сенс і смерті».

Доповідь 25

«Маленький принц». Усе своє життя Екзюпері сумував за країною дитинства. Вважав, що в кожній людині живе дитина – щира, добра, відверта, але дорослі забувають, що вони колись були дітьми і надають перевагу грошам, владі, кар'єрі та іншим речам, які нічого не варті порівняно зі справжніми цінностями, що відкриваються ще в дитинстві. У душі Антуана де Сент-Екзюпері змогли гармонійно поєднатися дитина і дорослий, а ось як це можна зробити, шукаємо відповіді у головному творі письменника – філософській казці-притчі «Маленький принц» (1942).

«Маленький принц» – це остання книга А. де Сент-Екзюпері, написана в 1942 році в Нью-Йорку. Він присвятив її другові – Леонові Верту, який свого часу ховався від нацистів у Франції. Сам автор говорив, що написав цю казку для дорослих – вона про людину, її місце у світі й про шанс подолати відчуженість між

людьми. Образ маленького принца виник не випадково. В Екзюпері був брат Франсуа, який помер дитиною. Брати дружили між собою. А потім один з них став дорослим, обрав професію льотчика, а інший полетів на невідому далеку планету і назавжди залишився дитиною.

«Маленький принц» – казка-притча, розповідь не про конкретних людей, а про людство і душу людини взагалі.

Філософська казка виявилася найбільш поетичним виразником ідей письменника. У кожній її історії відображається філософський погляд на життя людини, на її призначення. Екзюпері використовує форму притчі, яку потрібно глибоко осмислити, хоча зовні мова йде про звичайні життєві події і поведінку персонажів. Це свого роду «Євангеліє» – вчення про те, як треба жити людям, щоб пізнати щастя, мир, почуття гідності. Автор переконаний, що найголовніше знаходиться всередині нас, в нашому ставленні до моральних і матеріальних цінностей. Маленький принц для Екзюпері – ангел, що зійшов на землю. Він втілює в собі вічну живу частинку душі, є образом, що дозволяє оцінити в людині людяне.

У казці піднімаються проблеми життя: влади; честолюбства; пияцтва; ділової людини; почуття відповідальності; ефемерності; черстої душі.

Доповідь 26 (учень виходить на середину класу і презентує схему) **«Життєві цінності у казці-притчі «Маленький принц»**

Світу дітей	Світу дорослих
1. Пригоди, щось незвичайне («повне пригод життя джунглів»)	1. Практична користь, цифри, точні науки (географія, арифметика, правопис), гроші
2. Творчість як насущна потреба самовираження	2. Мода, загально визнаний стандарт (престиж, краватки, гра в бридж і гольф, політика)
3. Світ прекрасного, те, що приносить радість і насолоду (захід сонця, зірки, квіти)	3. Влада (монарх)
4. Віра в диво як у вищу справедливість (колодязь у пустелі)	4. Слава (актор)
5. Дружба і любов як вищі форми людського спілкування	5. Справа (учений)

Головний герой – дитина – це душа світу. Її бачення – природніше, людяніше, правильніше, ніж у дорослих. Дитині у творі протистоять дорослі. Але дорослі – дивні істоти, вони не помічають безглуздя, всяким дурницям надають великої ваги, а головного – краси природи і людських стосунків, правдивості, доброзичливості, щирості – не бачать і не визначають. Бо погляд у них спотворений, він втратив чистоту й безпосередність, притаманні дитині. Певна річ, у житті могли бути інші стосунки, коли б люди намагалися «приручити» одне одного, налагоджувати між собою зв'язки, коли б вони сприймали світ не очима, а серцем. Добре бачить тільки серце, найголовнішого очам не видно.

Маленький принц уособлює в казці людські якості, які надають зміст людському життю. У нього добре серце, розумний погляд на світ. Малюк працелюбний, стійкий у своїх симпатіях. У нього немає агресивних чи жадібних устремлінь. Він

ще не зіпсований світом ділків та честолюбців. Це – ідеал, романтична мрія, яка ще не загинула в світі. І світ багатий саме завдяки їй. Час від часу мрія оволодіває людьми. І тоді знову з'являється на нашій планеті Маленький принц. У фіналі казки з'являється мотив смерті. До цієї теми Екзюпері підійшов зі своєї точки зору. «Смерть неминуча, – розмірковує Маленький принц. – Та чи можна вважати, що смерть позбавляє життя змісту?» Маленький принц так не думає. Він змушує людину примиритися з неминучістю смерті і запевняє, що інакше йому не повернутися на свою планету. Казка закінчується сумно, проте вона лишає не тільки сум, а прагнення до світлого, красивого, щоб у «дорослих» людей, у буденній метушні, дріб'язкових клопотах не відмирили щедрість і щирість душі, не згасло чисте бачення світу, не притуплялося почуття відповідальності за тих, кого ми «приручаємо».

Доповідь 27

Маленький принц відвідав 6 планет:

Планета	Представник	Характеристика
№1	Король	Необмежена влада, владолубство
№2	Честолюбець	Марнославство, самозахоплення, байдужість до оточення, егоїзм
№3	Пияка	Хвороблива пристрасть до пияцтва
№4	Бізнесмен	Нікчема, що прагне перетворити неозору красу Всесвіту у власність
№5	Ліхтарник	Вірність слову, уміння працювати, освітлюючи шлях людям, не думати про себе
№6	Географ	Надто поважна особа, яка ніколи не виходить з кабінету, мовляв, їй ніколи тинятися, і про все знає з переказів, йому байдужа його планета

Доповідь 28

До пізнання істини Маленький принц зробив декілька **кроків**:

1 крок – прощання з астероїдом В-612 (символи: Астероїд – символ дому, вулкани – те, за що ти відповідаєш, троянда – символ краси, духовності, жіночності, баобаби – зло, погані звички);

2 крок – зустріч зі змією на Землі (символ: змія – символ долі, земної мудрості; диявольська спокуса, зла фатальність, яка несе смерть («торкнувшись когось, я поверну його землі»)).

3 крок – зустріч Маленького принца з квіткою з трьома пелюстками (квітка – символ духовності);

4 крок – Маленький принц на високій горі (символи: гора – високий ідеал, якого прагне досягти людина, луна – самотність, механічне відтворення);

5 крок – сад з трояндами – перевага добра;

6 крок – зустріч з Лисом (символ Лис – мудрості (кожна людина повинна мати духовний притулок, бути відповідальною за того, кого приручила), відповідальності);

7 крок – зустріч зі стрілочниками (потяг – символ людської долі, життєвих

шляхів, що рухаються у усіх напрямках);

8 крок – зустріч з торговцем пішолями від спраги (піролі – символ прагнення людства забути свої проблеми; духовна наснага; розрив із природою);

9 крок – зустріч із пілотом (пілот – друг);

10 крок – криниця (символ – духовний зміст буття);

11 крок – до зірок, що вміють сміятися (символ щастя, краси);

12 крок – повернення до землі, до людей, до природи, до своєї душі.

Доповідь 29

Дружба у розумінні героїв казки тлумачиться так:

1. розуміння, співчуття;
2. допомога, підтримка, розрада, самопожертва;
3. щастя, сонце, музика;
4. терпіння, духовна праця;
5. біль розлучення, вірність.

Казка-притча наповнена безліччю мудрих висловів:

- Зірко бачить лише око.
- Людина відповідає за тих, кого вона приручила.
- Усі дороги ведуть до людей.
- Немає в світі досконалості.
- Одні тільки діти знають, що шукають.
- Вода буває потрібна і серцю.

Є таке правило: прибрався сам уранці — ретельно прибери і свою планету

III Підсумок уроку.

ВИСНОВКИ:

1. Микола Хвильовий 13 грудня 1893 – 13 травня 1933 р. [«Я (Романтика)»] – **Франц Кафка (1883-1924)** [«Перевтілення» ніч з 6 на 7 грудня 1912 року]

В. Барка (1908-2003) [«Жовтий князь» 1958-1961], **І. Багряний (1906 – 1963)** [«Сад Гетсиманський» – 1948-1950] – **Альбер Камю (17.11.1913-4.01.1960)** [«Чума» 1941- 1943]

Антуан де Сент-Екзюпері (1900-1944) [«Маленький принц» (1942)]

2. Новела «Я (Романтика)» передає тривогу, сум'яття, роздвоєність душі самого **М. Хвильового**, що, так само як його герой шукав можливості поєднати непоєднанне. Вічне протистояння добра і зла в цій новелі перенесено в душу героя М. Хвильового в новелі «Я (Романтика)». Це протистояння викликає небезпідставну тривогу за світ і за людину в цьому новому світі. Новела є своєрідним попередженням про непоправну втрату на вибраному шляху істинних цінностей, по-справжньому гуманістичних ідеалів. Хіба ж можна виправдати найвеличнішими ідеями вбивство рідної матері? Так само як брата, сина, взагалі людини? Та ще й коли ці ідеї проголошуються нібито заради щастя та благополуччя! Така абсурдна логіка викликає в душі автора велике сум'яття; розпач і водночас наростаючу хвилю цього антигуманізму він не в силі зупинити,

може лише зафіксувати як неминучий факт. Для сучасників і нащадків. Щоб подумали і зупинилися.

3.Світобачення Кафки – трагічне. Людина в цьому світі – самотня комаха, якій нічого чекати від когось допомоги. Світ навколо цієї людини – ворожий їй.

Кафка майстерно відобразив трагічне безсилля «маленької людини», її приреченість в цьому світі.

Франц Кафка показав катастрофічність епохи ХХ століття. Досліджував процеси, що відбувалися у людській душі, і визначив загальну «хворобу» суспільства – моральне перевтілення, деградацію особистості; поставив питання про причини самотності, відчуження, безвиході особистості. Хоча він не вирішив цих болючих проблем, але його твір має глибоко гуманістичний пафос, оскільки ще на початку ХХ століття відобразив драму «маленької людини» нового часу і став на захист людяності.

4.У центрі уваги А. Камю завжди була людина. Російський літературознавець В. Лакшин сказав так: «Його мучила і палила тривога за людей, подив їхньою безпечністю в головному, занепокоєння сенсом життя, що втрачається. І це при тому, що він не був аскетом. Навпаки, йому дано було гостре відчуття, подесятерене сухотами. Чи не тому, що він так жадібно любив гарячу плоть життя, він так рано навчився роздумувати про смерть».

5. Безперечно, бажанням В. Барки було відтворити страшні картини штучного голодомору в Україні в 1932–1933 рр., показати світові болючу правду про тоталітарну систему, яка нищить усе світле й гуманне на своєму шляху, власне, «пожирає своїх дітей», бо вона сама – «жовтий князь». Роман прославляє твердість людського духу і віри, які допомогли його героям залишатися Людьми у найтяжчих обставинах, підіймає широке коло одвічних проблем: життя і смерті, добра і зла, моральності і аморальності, духовності і бездуховності, родинного виховання, віри, новітнього яничарства, застерігає нащадків від повторення помилок історії.

Роман Василя Барки «Жовтий князь» – це не тільки нагадування про геноцид українського народу в двадцятому столітті, а й пересторога для всіх нас: таке більше ніколи не повинно повторитися.

Проблема людини як цілісної особистості та людяності як основної риси особи розкрита в романі дуже виразно. Автор зумів показати, що і тіло, і душа мають межу терпіння, водночас стверджуючи, що в людині є великий потенціал внутрішніх сил, опираючись на які, вона непереборна за будь-яких умов.

Для української літератури роман **І. Багряного «Сад Гетсиманський»** має велике значення. На противагу «повішеним», «утопленим», zdegradованим, розчавленим, зламанним життям українцям, таким типовим в нашому красному письменстві ХІХ – ХХ століть, тут виведено сильну особистість, вірець для наслідування, тип-мрію – українця, який не скориться, не спіткнеться, не впаде, не занедбає ідеалів.

Б. Найголовніше питання, яке **Екзюпері** поставив у своїх романах – у чому полягає істина людини. На нього він дає просту відповідь – «Призначення людини – бути людиною на Землі», а це означає, що:

- треба прокладати шлях до інших;
- вміти відчувати біль іншої людини;
- любити свою справу, як льотчик;
- вміти відчувати зв'язок між людьми, бути потрібним;
- любити життя, пізнавати його смисл і служити йому;
- берегти дім – свою планету;
- жити працею і приносити радість»
- піклуватись про нащадків, пробуджувати у кожній людині людину.
- «Коли ми усвідомимо свою роль на землі, нехай навіть скромну і непомітну, тоді лише ми будемо щасливими. Тоді ми зможемо жити і помирати спокійно, оскільки те, що дає сенс життю, дає сенс і смерті».

Казка-притча наповнена безліччю мудрих висловів:

- Зірко бачить лише око.
- Людина відповідає за тих, кого вона приручила.
- Усі дороги ведуть до людей.
- Немає в світі досконалості.
- Одні тільки діти знають, що шукають.
- Вода буває потрібна і серцю.

Є таке правило: прибрався сам уранці – ретельно прибери і свою планету.

IV. Рефлексія

Учням пропонується висловити власну думку щодо почутого (технологія критичного мислення): на окремих відривних аркушах різного кольору (відповідно до «кольору автора»: **І. Багряний – червоний, В. Барка – жовтий, А. Камю – коричневий, Франц Кафка – сірий, М. Хвильовий – чорний, Екзюпері – синій**) учні повинні записати короткими тезами, що їх вразило найбільше на цьому уроці, й наклеюють свої думки на проекти, завершуючи колективно індивідуальну роботу.

V. Коментування результатів уроку учителем.

Ми ще раз переконалися, що основною думкою українських і французьких класиків, твори яких ми вивчали, є турбота про долю людини. Їх твори об'єднує бажання попередити людство про страшні нещастя – голод, війну, холоднокривні вбивства, вселюдську байдужість – усе те, що можна назвати чумою ХХ ст. Людина розумна має зробити висновок – так далі жити не маємо права. Де вихід? У Екзюпері: «**Призначення людини – бути людиною на Землі**».

VI. Домашнє завдання

Написати твір-роздум на тему «Якою повинна бути людина ХХІ ст.?»

Рекомендації до практичних занять з дисципліни

Практичне заняття № 1. Зміст і форма художнього твору . Жанрово-стильова специфіка літературного твору.

Основні питання

1. Суб'єктивно-об'єктивний характер художньої творчості і пов'язаність з ним існування основних літературних родів.
2. Літературний стиль.
3. Ідіостиль.
4. Жанр і стиль як основні літературознавчі поняття. Їх стосунок до ідейно-естетичних та образно-композиційних аспектів мистецького твору.
5. Зміст і форма художнього твору
 1. Основні складники художнього твору:
Зміст твору: тема та ідея.
 2. Форма твору:
 - композиційна форма;
 - сюжетна форма;
 - образна форма;
 - викладова форма;
 - родово-жанрова форма;
 - власне словесна форма.
 3. Єдність (взаємодія) змісту і форми:
 - закономірності взаємодії змісту і форми художнього твору;
 - діалектика жанротворення.

Практичне заняття № 2 Літературний твір як художнє ціле

Основні питання

1. Цілісність літературного твору як проблема сучасної науки.
2. Ідейно-тематична основа твору, ідея і пафос, їх образна природа.
3. Проблематика художнього твору.
4. Сюжет, конфлікт і фабула.
5. Композиція як вираження змісту художнього твору.
6. Зумовленість композиції твору його жанром.

Практичне заняття № 3 Аналіз художнього твору як проблема сучасного літературознавства

Основні питання

1. Аналіз літературного твору – інтерпретація – герменевтика, коло їх завдань.
2. Оцінка художнього твору традиційним літературознавством з використанням категорій змісту і форми.
3. Поняття цілісності літературного твору.

4. Предметно-зображальний, композиційний, мовний зріз твору. Його змістовий аспект (ідея художня, концепція, тема, проблема, пафос).

Практичне заняття № 4 Принципи, шляхи, традиційні й нетрадиційні методи аналізу художнього твору.

Основні питання

1. Сутність і мета аналізу художнього твору.
2. Принципи аналізу художнього твору:
 - принцип аналізу взаємодії змісту і форми;
 - системний підхід;
 - принцип історизму.
3. Види (методи) аналізу художнього твору:
 - соціологічний аналіз;
 - психологічний аналіз;
 - естетичний аналіз;
 - формальний аналіз;
 - біографічний аналіз;
 - порівняльний аналіз;
 - структурний аналіз;
 - психоаналітичний аналіз;
 - гендерний аналіз.
4. Способи аналізу художнього твору:
 - пообразний аналіз;
 - ідейно-тематичний аналіз;
 - цілісний аналіз;
 - аналіз «за автором».
5. Прийоми аналізу художнього твору:
 - «повільне читання»;
 - історико-літературний коментар;
 - розгляд системи предметних деталей.

Практичне заняття № 5

Аналіз прозового твору (за вибором студента) за схемою:

1. Загальна характеристика історичної доби та суспільних умов, географічних особливостей та мовних норм епохи, в яку жили і творили митці.
2. Позатекстові фактори образу автора.
3. Текстові фактори образу автора.
4. Загальна характеристика стилю, жанру запропонованого для аналізу текстів.
5. Первинне читання та сприйняття (усвідомлення) текстів (якщо твори невеликі за обсягом. В інших випадках – попереднє читання текстів учнями вдома).
6. Словникова робота – лінгвістичний коментар лексем, що потребують пояснення.
7. Назва твору (алегорична, символічна, метафорична, сюжетна, влучна (чи ні), образна (чи ні), та ін.).

8. Тема. Ідея. Художній конфлікт (соціальний, побутовий, психологічний).
9. Проблематика твору. Правда та художній вимисел.
10. Композиція (експозиція, зав'язка конфлікту, розвиток дії, кульмінація, розв'язка конфлікту).
11. Аналіз художніх образів.
12. Вихідна точка зображення подій.
13. Тематичні поля та ключові слова.
14. Семантика кольору.
15. Мовні засоби на позначення образу автора, героя та читача у тексті.
16. Мова автора як своєрідність його індивідуального почерку; описи та ліричні відступи. Засоби звукової архітекtonіки: ритм, метр, засоби милозвучності, алітерація. Аналіз тропів. Авторські розділові знаки. Авторські неологізми.
17. Вплив яких відомих авторів відчувається в даному творі.
18. Відгуки критиків та інших діячів мистецтва.
19. Екранізації та сценічні постановки (якщо є). Чим авторський задум відрізняється від режисерського втілення.
20. Спільне та відмінне у досліджуваних творах.
21. Всі можливі інтерпретації твору.

Зразок студентської роботи

Аналіз оповідання «Федько-халамидник» В. Винниченка

● **23 лютого 1917 р.** відбулася лютнева буржуазно-демократична **революція в Росії**. Її причинами були політична, економічна, військова і національна криза. Перша світова війна стала каталізатором збільшення всіх проблем у країні. Найбільшого напруження набула ситуація у столиці імперії Петрограді, де політичні страйки переросли у повстання робітників, до яких приєдналися солдати місцевого гарнізону. Серед тих, хто першими взяв участь у повстанні, були солдати Волинського та Ізмаїльського полків, укомплектовані переважно вихідцями з України. **2 березня 1917 р. цар Микола II зрікся престолу**. Російські ліберали створили **3 березня Тимчасовий уряд (очолював князь Г. Львов)**, який гарантував усім громадянам демократичні права і свободи. У березні 1917 р. по всій країні виникають ради робітничих, солдатських депутатів. У Росії формується двовладдя між тимчасовим урядом і радами робітничих, солдатських депутатів. В Україні до цих двох влад добавилася ще третя національна влада. **4 березня 1917 р. у Києві представники ліберально-демократичних й соціалістичних сил проголосили створення Української Центральної Ради (УЦР)**, що мала виконувати функції координатора українського руху. 7 березня було обрано керівництво УЦР. Її головою став М. Грушевський. Першим політичним кроком УЦР було звернення до Тимчасового уряду, в якому висловлювалась надія на те, що у вільній Росії будуть гарантовані права українського народу. 9 березня 1917 р. вона звернулася до українського народу з «Маніфестом», у якому сповіщала про падіння монархії та закликала будувати нове життя й підтримувати громадський спокій. УЦР почала видавати газету «Нова рада». 25–26 березня 1917 р. провело свій з'їзд Товариство українських поступовців. Його учасники підтримали курс на запровадження автономного ладу і прийняли рішення змінити назву своєї організації на «Союз українських автономістів-федералістів». **6–8 квітня 1917 р. у Києві відбувся Український національний конгрес**. На з'їзд прибуло понад 700 делегатів. На ньому був затверджений новий склад Центральної Ради. Таємним

голосуванням було **обрано голову УЦР. Ним став М. Грушевський**. Заступниками голови обрано **В. Винниченка і С. Єфремова**

- Оповідання «Федько-халамидник» із багатьох поглядів є твором автобіографічним. Збереглися записані дружиною Винниченка спогади його матері, в яких є деталі, які знаходимо і в оповіданні. Наприклад, згадки про те, як Володимир тримав сусідських дітей «трохи в терорі» (порівняйте із забавами Федька, який вдає із себе Солов'я-Розбійника).

Федьків батько — працівник друкарні — у родині Винниченків друкарем був старший брат Володимира... Та й докілья, змальоване письменником, дуже нагадує Єлисаветград часів його дитинства. Проте найголовніше, мабуть, те, що своєму героєві В. Винниченку віддав чимало власних рис... За одне з видань оповідання на початку 20-х років авторський гонорар було направлено на користь дитячих притулків.

- В. Винниченка „Федько-халамидник” за своєю тематикою легко вписується у жанр дитячої літератури. По-друге, це оповідання постало на перетині двох епох – реалістичної та модерністської, а до того ж воно належить письменнику, який у цей період своєї творчості тяжів до романтичного пафосу у його неоромантичній, звісно, модифікації. Відтак ідентифікувати оповідання В. Винниченка з огляду на приналежність твору до певного художнього напрямку навряд чи можливо.

За жанром це є соціально-побутове оповідання, тобто розказує про життя людей різних верств населення, про їхній побут та стосунки.

- Халамидник – бешкетник, пустун, урвитель.

Незабрукована – вулиця, не вимощена камінням.

Розсотувати – розмочувати, розкручувати.

Набакир – набік.

Проскура – церковний хлібець.

Ринва – труба або жолоб для стікання води.

Пацати – ляскати по воді.

Випещені – доглянуті.

Шворка – тонкий мотузок.

- Назва оповідання «Федько – халамидник» - влучна, сюжетна, оскільки для увиразнення рис характеру і вдачі персонажу автор дає головному героєві ім'я Федько-халамидник. Емоційно-оцінний ЛХА (літературно-художні антропоніми) одночасно є назвою твору і налаштовує читача на те, що у творі розповідатиметься про неслуха, шибеника. Автор його ще називає «Соловей-Розбійник», «розбишака-халамидник» та ін.

- **Тема:** показ люблячого, ніжнього, відкритого серця дитини (Федько), яке протиставляється жорстокості дорослих, потворному і злочинному суспільству, яке калічить маленькі життя і маленькі душі.

Ідея: возвеличення чесності, незрадливості, почуття власної гідності, винахідливості (Федько) і водночас засудження бешкетливості, схильності до нерозважливих вчинків, показної вихованості, манірності, лицемірства, егоїзму (Толя).

В основі твору лежить **конфлікт**, який трапився в дитячому середовищі: через непорядну поведінку одного хлопчика помер інший, але подібна ситуація

могла б статися й серед дорослих. На "дитячому" матеріалі письменник порушує далеко не дитячі проблеми вірності в дружбі й товаришванні, порядності. Ці проблеми автор розкриває через два центральні образи оповідання — Федька й Толі, через майстерний аналіз їхньої психології та вчинків.

- **Проблематика**

- любов і ненависть;
- порядність і лицемірство;
- добро і зло;
- моральний вибір (між цілісним благородним моральним світом бідняцької дитини і підступною, хитрою, егоїстично-дворушницькою поведінкою малолітнього «панича-негідника»).

- **Композиція**

Експозиція

Розповідь про Федька, його характер, стосунки з дітьми, а також про батьків.

Зав'язка

Федько забирає паперового змія у дітей. Непередбачуваність його поведінки.

Розвиток дії

Федько спокушає Толю на прогулянку під дощем. Льодохід на річці. Суперечки Федька і Толі. Федько спритно переходить по крижинах ріку. Толя теж хоче перейти, але ледь не гине.

Кульмінація

Федько рятує Толю, бере на себе його провину.

Розв'язка

Покарання Федька батьками, його хвороба і смерть. Реакція дітей на трагедію.

- В оповіданні В. Винниченка "Федько-халамидник" протиставлені два хлопчачі **образи**: Федька і Толика.

Федько - непосидючий, бешкетливий хлопець, здатний до різних витівок. Коли ми знайомимося з ним вперше, він здається нам розбишакою і "халамидником", який тільки затіває бійку з однолітками і приносить прикрощі батькам. Та, познайомившись поближче, переймаємося до нього повагою - це чесний хлопчик, дуже гарний товариш, має велике добре серце. Він здатний до різних витівок лише тому, що хоче бути першим серед товаришів. Та коли Толя впав в крижану воду і дорослі люди розгубилися, Федько першим рятує хлопця. За своє життя він обманув лише один раз, коли взяв вину Толі на себе.

Батьки, не розібравшись, важко покарали Федька. Він помирає і від запалення легень, і від моральної травми, що йому завдали батьки.

- У творчому словнику В. Винниченка - письменника, художника, філософа, експериментатора, який постійно перебував у творчому пошуку і який піднявся на європейський рівень, значне місце займають колористичні назви, які вживаються в найрізноманітніших контекстах, письменник показує світ у безмежжі кольорів.

Володимир Винниченко надавав великого значення «кольористичному тлу, кольористичному настроєві власних творів», про що свідчать «не тільки справжня повільність слів із семантикою кольору, яскраві оказіоналізми, що збагачують шар цієї лексики, прагнення уникнути випадковостей у кольоризуванні об'єктів

зображення, але й те, наскільки широко і разом з тим виражено В. Винниченко користується кольоративами».

Кольороназву жовтий Володимир Винниченко пов'язує не лише з очищенням, пробудженням, теплотою, спокоєм, але й надає цій фарбі протилежного значення - символу хвороб, голоду, смерті, тривоги, лихого передчуття, жаху, мертвої природи. Колір хвороби та смерті: Федькові в очах уже було зовсім жовто (Федько-халамидник); в очах його стояли жовті й зелені плями (Федькохаламидник); Колір зрілості та згасання природи: Вони [крижини] такі поважні та старі, аж жовті (Федько-халамидник).

- Письменник намагається уникати розлогих авторських відступів, часом йому досить однієї виразної деталі, риси, характерного слова чи предмета, щоб до найтонших нюансів показати нам внутрішній світ свого героя, його життєву драму.

- Зasluga Винниченка, на думку І. Кончіца, полягає в глибині психологічного дослідження, майстерності відтворення внутрішнього світу героїв, їх переживань, сумнівів, хитань: «Як психолог... всю свою здібність письменник вживає на те, аби розкриваючи душу народну, віднаходити в ній дорогі перлини-самоцвіти..»

- **«ПРИГОДИ ПОЛТИННИКА»(1928) - це кінострічка** за мотивами дитячих оповідань В.Винниченка «Федько Хламидник” і «Бабусин подаруно» режисером якої є **Лундін Аксель Францевич**.

* (1886 — 1943) — радянський театральний, [кінорежисер](#) та актор німого кіно.

Практичне заняття № 6

Аналіз драматичного твору (за вибором студента) за схемою:

1. Загальна характеристика історичної доби та суспільних умов, географічних особливостей та мовних норм епохи, в яку жили і творили митці.
2. Позатекстові фактори образу автора.
3. Текстові фактори образу автора.
4. Загальна характеристика стилю, жанру запропонованого для аналізу текстів.
5. Первинне читання та сприйняття (усвідомлення) текстів (якщо твори невеликі за обсягом. В інших випадках – попереднє читання текстів учнями вдома).
6. Словникова робота – лінгвістичний коментар лексем, що потребують пояснення.
7. Назва твору (алегорична, символічна, метафорична, сюжетна, влучна (чи ні), образна (чи ні), та ін.).
8. Тема. Ідея. Художній конфлікт (соціальний, побутовий, психологічний).
9. Проблематика твору. Правда та художній вимисел.
10. Композиція (експозиція, зав'язка конфлікту, розвиток дії, кульмінація, розв'язка конфлікту).
11. Аналіз художніх образів.
12. Вихідна точка зображення подій.
13. Тематичні поля та ключові слова.
14. Семантика кольору.
15. Мовні засоби на позначення образу автора, героя та читача у тексті.
16. Мова автора як своєрідність його індивідуального почерку; описи та ліричні відступи. Засоби звукової архітекτονіки: ритм, метр, засоби милозвучності, алітерація. Аналіз тропів. Авторські розділові знаки. Авторські неологізми.
17. Вплив яких відомих авторів відчувається в даному творі.
18. Відгуки критиків та інших діячів мистецтва.
19. Екранізації та сценічні постановки (якщо є). Чим авторський задум відрізняється від режисерського втілення.
20. Спільне та відмінне у досліджуваних творах.
21. Всі можливі інтерпретації твору.

Зразок студентської роботи

Аналіз драми « Украдене щастя» І.Франка

- Друга половина XIX ст. стала добою дальшого утвердження ідеї соборності України. Переслідування української культури в Росії сприяло передачі матеріальних коштів і великій моральній підтримці з боку Наддніпрянської України українцям Галичини.

У цей час серед учнівської молоді почали створюватися гуртки. Про спроби організації учнівських гуртків І.Франко писав: "Ученики Дрогобицької гімназії в другій половині 60-х і в першій половині 70-х рр. поза школою жили звичайно кружками, крім тих місцевих, що жили в своїх родинях і переважно не мішалися до кружкового життя. Позамісцеві жили на квартирах ("стаціях") переважно по

різних передмістях у міщан та міщанок, і відповідно до тих квартир творилися між ними кружки... Формально кружкових організацій між гімназіальними учениками в моїй класі не було".

У 1875 р. І.Франко став членом "Академіческого Кружка", що гуртував москвофільську університетську молодь. Тодішня народовська (українофільська) молодь гуртувалася в товаристві "Дружній Лихварь". "Академіческий кружок" видавав студентський журнал "Друг". До "Друга" вислав І. Франко деякі свої поетичні та прозові твори ще з Дрогобича, коли був учнем гімназії. "Друг" їх друкував. Будучи студентом, І.Франко привіз із собою значну кількість літературних творів, які бажав друкувати в "Друзі". Отже, студентський журнал "Друг" був однією з причин того, що І.Франко вступив до "Академіческого Кружка". Слід зауважити, що в 1870-х роках, коли І.Франко виходив на історичну арену, у Галичині ще не було тієї організованої сили, яка б зуміла "підняти селянство на визвольну боротьбу і повести його за собою...".

Під впливом Михайла Драгоманова, особливо під впливом його листів до редакції "Друга", які були опубліковані в цьому журналі в 1875 і 1876 рр., відбулась велика зміна серед членів "Академіческого Кружка". Більшість їх перейшла на українські позиції і в 1876 р. опанувала на загальних зборах "Академіческий Кружок", а журнал "Друг" перейшов на чисту українську мову. Велику роль у розвитку подій на терені "Академіческого Кружка" відіграв Іван Франко. У журналі "Друг", він публікував свої перші оповідання з бориславського циклу, повість "Петрії і Довбущуки" та значну кількість поезій. Годі І.Франко був уже членом "Просвіти", часто бував у "Бесіді", в якій гуртувались народовці, близькою була йому культурно-освітня праця для народу, яку вела "Просвіта".

У липні 1877 р. Івана Франка було заарештовано за "соціалізм" і за зв'язки з Михайлом Драгомановим, що нібито був організатором таємних гуртків серед молоді не тільки в Галичині, але й на Східній Україні. М.Драгоманов просив І.Франка об'їхати за його кошт українські землі Угорщини й записати етнографічний матеріал для праць М.Драгоманова, за що й обвинувачували І.Франка, підозріваючи, що він їхав із метою соціалістичної агітації. Суд обвинувачував І.Франка і його товаришів у приналежності до таємного товариства. Обвинувальний акт виходив із того, що "соціалістична пропаганда існувала, а оскільки вона переслідувалась урядом, то для ведення її створювались таємні товариства".

- Його творчий шлях припадає на помежові етапи переходу від реалізму до модерністської літератури. Творчий доробок Івана Франка – багатий і різноманітний.

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

«Украдене щастя» має всі ознаки сімейної драми, а конфлікт у цьому творі - любовний. Автор виявився тонким психологом, тому цей твір варто вважати не соціально-побутовим, а соціально-психологічним.

- Соціально-психологічна драма «Украдене щастя» (1893) написана за сюжетом народної «Пісні про шанда-ря», яку Франко ще раніше досліджував у розвідці «Жіноча неволя в руських піснях народних». Там, зокрема, зазначалося, що в пісні розгортався мотив зруйнування сім'ї. «Жінка ломить шлюб церковний і оддався «шанда-реві» одверто, прилюдно. Муж її, чуючи себе зганьбленим, убиває «шандаря» і сам гине ганьблячою смертю».

Не випадково перший варіант п'ятиактної драми мав назву «Жандарм», проте, щоб уникнути конфлікту з цензурою, оскільки зачіпалося життя урядової особи, драматург змушений був дати п'єсі інший заголовок. Нова назва чіткіше відбивала ідейний пафос драми, адже щастя було «вкрадене» не тільки в селянина Миколи Задорожного, а і в його дружини та її коханого — жандарма Михайла Гурмана.

- **Тема** «Украдене щастя» – трагедія особистого життя трьох головних героїв, у яких украдено щастя.

Ідея «Украдене щастя» – розкрити страхітливі умови життя західноукраїнських селян під владою Австро-Угорщини, правдиво показати галицьке пекло, в якому за клаптик поля син піднімав руку на батька, брат- на брата, сусід-на сусіда.

Конфлікт цієї драми виривається за рамки побутового і переростає в конфлікт соціальний. Бо через весь твір проходить думка, що у нещасті цих людей винен суспільний лад, порядки, за яких через клаптик поля, гроші чи якесь майно знищують, зраджують рідних людей. Через подібне суспільне становище герої твору, намагаючись повернути щастя, порушують усі принципи і норми поведінки, встановлені між людьми.

- **«Украдене щастя» проблематика:**

- добра і зла
- примусового шлюбу
- проблема родинних стосунків
- зради та вірності
- кохання та ненависті

- **Композиція – 5 дій.**

Експозиція: знайомство із героями.

Зав'язка: одруження Анни з Миколою.

Розвиток дій: три роки подружнього життя, поява жандарма Михайла, зустрічі закоханих, арешти Миколи.

Кульмінація: вбивство Михайла Миколою, доведеним до відчаю зрадою дружини.

Розв'язка: Михайло бере вину на себе.

- В образі Миколи Задорожного Франко змалював галицького селянина-трудівника у типових побутових і суспільних обставинах. В четвертій дії показано складний психологічний процес, зміну в настроях, психології Задорожного. Франко підкреслив зростання свідомості й людської гідності Миколи.

Анна Задорожна після тяжкої внутрішньої боротьби насмілилась самій собі признатись, що жандарм Михайло Гурман для неї все. Відстоюючи право на щастя і любов, вона кидає виклик суспільству.

Озлоблений жандарм поставив собі за мету будь-що-будь „відкрасти” колись у нього украдене щастя. Усуває з дороги Миколу, зневажливо і брутально ставиться до всіх людей, немилосердний навіть у стосунках з Анною. Тільки помираючи, проявляє людські почуття — бере на себе вину за смерть.

- **Екранізація**

[Украдене щастя \(фільм, 1952\)](#)

[Украдене щастя \(фільм, 1984\)](#)

[Украдене щастя \(міні-серіал\)](#)

Практичне заняття № 7-8 Зробити аналіз ліричного та ліро-епічного твору (за вибором студента) за схемою:

1. Загальна характеристика історичної доби та суспільних умов, географічних особливостей та мовних норм епохи, в яку жили і творили митці досліджуваних творів.
2. Позатекстові фактори образу автора (світогляд, факти біографії, конкретні соціально-історичні умови творчості, суспільна ідеологія, індивідуально-психологічні особливості творчої особистості письменників, „модель читача“).
3. Текстові фактори образу автора (авторський стиль та безпосередньо „модель автора“ зокрема у конкретному творі й у фоні усієї його творчості).
4. Загальна характеристика стилю, виду лірики, жанру, запропонованих для аналізу текстів.
5. Первинне читання та сприйняття (усвідомлення) текстів.
6. Словникова робота – лінгвістичний коментар лексем, що потребують пояснення.
7. Назва твору (алегорична, символічна, метафорична, сюжетна, влучна (чи ні), образна (чи ні), та ін.).
8. Тема поезії та провідні мотиви.
9. Ідея. Композиція (якщо є).
10. Ліричний герой.
11. Образи, символи (якщо є) твору.
12. Сюжетні лінії (якщо є).
13. Настрій (мінор, мажор).
14. Складання партитури.
15. Засоби звукової архітекτονіки: ритм, метр, віршовий розмір, засоби милозвучності, алітерація, асонанс тощо.
16. Аналіз тропів.
17. Авторські розділові знаки. Авторські неологізми.
18. Спільне та відмінне у досліджуваних творах.
19. Вплив яких відомих авторів відчувається у даних творах.
20. Відгуки критиків та інших діячів мистецтва.
21. Всі можливі інтерпретації творів.

Зразок студентських робіт

Аналіз «Ви знаєте, як липа шелестить» П.Тичина

● Лютневу революцію Павло Тичина зустрів у Києві студентом Комерційного інституту, який восени того року він покинув і диплома про вищу освіту так і не отримав.

Українську революцію Павло Тичина назвав празником, що "прийшов і не проходить". Він гаряче вітав поворот від русифікації, який почався в Україні, і радісно писав братові Євгенові: "...тобі слід було б приїхати на Україну - побачив би, що робиться. Уже в Басані (Новій), в Ярославці, Щасновці закладено товариства "Просвіти". У Києві вже діти ходять до Української гімназії. В самому Києві щось чотири чи п'ять газет українських". У кінці він приписує: "Пиши на

конверті не Тичиніну, а Тичині" - у Чернігівській бурсі прізвища семінаристів теж русифікували.

Через місяць після перевороту в Петрограді, 25 березня, відродилася газета "Нова Рада" як орган Української партії соціалістів-федералістів, редагували її Андрій Ніковський і Сергій Єфремов. Тичина негайно влаштувався в газету завідувачем відділу хроніки. Галина Журба згадувала, як він "величезними ножицями шматував газети, ліпив політичну хроніку. Тонкий, високий, із щуплим обличчям, сухим, з горбочком носом, чорним, закинутим назад волоссям і темними наївними очима. Темний вусик щойно йому засівався. Ходив у довгій чорній пелерині та студентській шапці Київського комерційного інституту. Любив жартома удавати дурника і по-хлоп'ячому сміявся". Там-таки в газеті Тичина почав активно друкувати вірші.

10 листопада 1917 року III Універсалом Центральної Ради проголошувалася Українська Народна Республіка. З цієї нагоди Тичина написав вірш, який того самого дня з'явився у "Новій раді" і наступного разу його передрукували аж 1990 року.

І в УНР, і в Українській Державі гетьмана Скоропадського, і в добу Директорії, і навіть при першому більшовицькому уряді, незважаючи на постійні військові конфлікти, у Києві активно розгорталося українське культурне життя. Тичина завідував відділом поезії в журналі "Літературно-науковий вістник", українською секцією Всевидату - першого державного українського видавництва, працював у редакції журналу "Мистецтво". В Українському клубі "Боротьба" разом з Іллею Еренбургом вів заняття в українській секції майстерні художнього слова.

У кінці літа 1919 року Україну зайняла Добровольча армія генерала Денікіна, який відроджував "єдиную и неделимую". Тичину викликали на мобілізаційний пункт денікінської армії. Від мобілізації його врятували люди, які надалі багато значили у його житті - донька його квартирної хазяйки Лідія Папарук, майбутня дружина, і Василь Елланський. Дізнавшись про повістку, Ліда побігла до Еллана, який при денікінцях жив у підпіллі на конспіративній квартирі, і той, ризикуючи життям, роздобув для Тичини довідку про звільнення від мобілізації.

У 1920 році в Україні утвердилася більшовицька влада. Тичина в той час завідував художнім музеєм Губсоюзу кооперативних видавництв та літературно-художньою частиною в Київському драматичному театрі імені Шевченка. Часи були важкі - розруха.

● Павло Тичина створив свій унікальний стиль - **кларнетизм**.

Кларнетизм - це український варіант символізму, власний поетичний стиль Тичини.

Особливості поезії Тичини:

- надзвичайна музичність;
- поєднання в поезіях різних стильових течій: символізму, неоромантизму, імпресіонізму, експресіонізму;
- удосконалення системи віршування (робота над модерною строфою);

- використання великої кількості неологізмів (створює самотійно);
- застосовує вітаїзм (життєлюб, життєстверджувальна ідея).

- Ця поезія належить до жанру **інтимної лірики**. Хоча багато літературознавців схиляються до думки, що це пейзажна лірика. Голос природи найщиріше розповідь про найінтимніші людські почування, вважає молодий поет. Вірш «Ви знаєте, як липа шелестить...» — пейзаж-паралелізм, що нагадує фольклорні зразки, де картини природи пов'язуються з душевними настроями, а події людського життя часто замальовуються як певна паралель до явищ природи. Ось і в цій поезії єдність пейзажного образу і ліричного настрою відчутна дуже сильно. Духовна спорідненість ліричного героя зі світом природи передається всією силою барв, мелодій, голосів рідної землі. Картини природи і людські почуття чергуються.

- Вірш не належить до жодної збірки, лише пізніше входить до збірки «Сонячні кларнети». Назва є риторичним запитанням з поезії.

Перша збірка Павла Тичини «Сонячні кларнети» (1918), що складається із 44 поезій, вважається вершинною в його творчості, де у віршах поєдналися три музи — Музика, Поезія й Живопис.

У назві збірки символ сонячних кларнетів, який якнайкраще відбиває сутність індивідуального стилю молодого Тичини («кларнетизм»). Ним поет підкреслював сонячно-музикальний характер своєї творчості, указував на синтез у ній животворного сонячного тепла й світла з музичними ритмами Всесвіту, що єднують людину з природою. Назва збірки — це поетичне вираження авторського розуміння гармонії Всесвіту, яка твориться музикою сфер — «сонячними кларнетами». Щоправда, чим далі від центру (сонця, неба), тим світ стає все менш гармонійним (на землі йде війна, революція), однак ця дисгармонійність — це час гармонізації, де з хаосу боротьби й бою витворюється нове гармонійне життя.

- **Темою** вірша є вираження емоцій, які народжуються в душі юного ліричного героя, перших і тендітних почуттів кохання.

Провідний мотив: світле й радісне почуття кохання весняної ночі.

- **Ідейне** навантаження вірша не чітке. Тут змішані хвилюючі ноти передчуття щастя і глибинне злиття з природою, а отже, уславлення гармонії.

Композиційно вірш поділяється на дві частини. Обидві починаються риторичними питаннями. Спочатку простір обмежений лише липою, яка шелестить, у другій частині він ширшає — це вже гаї, вони сплять, але „все бачать крізь тумани“. Простір враз стає глобальним — “місяць, зорі”, а потім швидше звуковий образ — “солов’ї”.

- **Ліричний герой** сповнений почуттів, він звертається з риторичними запитаннями до уявних опонентів, які теж мають відчувати те, що і він, він закликає до рішучості, проте сам не виявляє цієї рішучості. Лише щира, закохана душа здатна бачити символічні образи природи, а закохані, очевидно, бачать спільні образи. І тому риторичне питання на початку вірша трансформується в риторичне ствердження. Ліричний герой знайшов одностайців, він не самотній у своїх почуттях!

- Образи: таодей: ліричний герой; уявний співрозмовник, кохана; природи: липа, гаї, тумани, місяць, зорі, солові; предметів і явищ: шелест, ніч, весна, сон, поцілунок, очі.

- **Настрій мажорний**

- **Партитура**

Ви /зна /є/ те/ ,як/ ли/ па/ ше/ лес/ тить U _ / UU / U _ / UU / U _

У /мі /сяч/ ні/ вес /ня/ ні/ но /чі? U _ / UU / U _ / U _ / U

Ко /ха /на/ спить/, ко/ ха/ на/ спить, U _ / U _ / U _ / U _ /

Пі/ ди/ збу/ ди/, ці/ луй/ їй/ о /чі. U _ / U _ / U _ / U _ / U

- Вірш написаний **чотиристопним ямбом** з незакінченою стопою, жіноча **рима** чергується з чоловічою, **римування** паралельне.

- **Художні засоби:**

Епітети: місячні ночі

Риторичні питання («Ви знаєте, як липа шелестить у місячні весняні ночі?», «Ви знаєте, як сплять старі гаї?»),

Риторичні окличні речення («А солов'ї!.. Та ви вже знаєте, Як сплять гаї!»)

Звертання риторичне ствердження, метафори Присутня синекдоха — „дідугани” (дерева).

- Неабияку майстерність виявляє поет, щоб передати в кількох граціозних строфах настрої молодої людини, її замріяність, глибоке почуття (П. Хропко). Риторичні запитання й оклики, звернені до читача, ніби зближують його з поезією. Романтичний нічний весняний пейзаж, звукові й слухові образи емоційно наснажують цей ліричний вірш.

Аналіз байки « Жаба і Віл» Л.Глібов

- Чотири десятиліття (від початку 50-х до початку 90-х років) працював в українській поезії Леонід Глібов, з ім'ям якого пов'язані створення оригінальної модифікації жанру байки й розвиток нових тенденцій лірики. Зберігаючи внутрішню єдність упродовж десятиліть, не зазнавши різкої еволюції, його творчість не тільки по-своєму відгукувалася на жанрові й стильові шукання української поезії, а й подала своє оригінальне трактування її проблематики, національного й культурософського змісту.

Нова історична доба, інший контекст розвитку національної літератури, нарешті, ґрунтовне художньо-еволюційне самоусвідомлення поета зумовили вже дещо інший — порівняно з його російськими та українськими попередниками — підхід до самої байки: деяку нерегулярність, непередбачуваність, легкість, навіть певний “ігровий” момент у ставленні до її усталеної жанрової структури, до її можливого алегоризму, морального концепту, до її стилю й способу викладу.

З 1861 р. він почав видавати газету «Черниговский листок»: йому доводилося бути і редактором, і автором, і коректором. Глібов-редактор порушував у газеті важливі проблеми того часу, зокрема жіночої освіти, викладання рідною мовою тощо. Свої дописи вміщував під псевдонімом Простодушний. «Черниговский листок» проіснував до 1863 р., коли Валуєвським циркуляром було заборонено українську мову.

Спеціальним указом Валуєва було заборонено «Черниговський листок» у 1863р. Письменник залишився безробітним, за ним було встановлено суворий нагляд поліції, який тривав понад п'ятнадцять літ. І саме цього року вийшла його збірка «Байки Леоніда Глібова». Наказом попечителя Київського округу 500 примірників видання було спалено на книжковому складі як «вредное издание, которое не должно иметь места в народном училище».

- Завдяки Л. Глібову, одному з найкращих представників різночинної демократичної інтелігенції, українська байка досягла найвищого розвитку. З його ім'ям пов'язане остаточне утвердження в українському письменстві жанру реалістичної байки.

Вихований на кращих зразках російської і української літератур, Глібов виступив не тільки талановитим продовжувачем байкарських традицій своїх попередників. Він був художником-новатором, який відкрив справді нову сторінку історії розвитку цього жанру в українській літературі. Не випадково І. Франко назвав Л. Глібова «найкращим українським байкописом», а його байки вважав «головним титулом заслуги сього талановитого поета».

Поетичне бачення життя Глібов набагато виразніше розгорнув у творчості українською мовою. Якщо в російськомовній поезії (яку продовжує пізніше) спостерігаються скутість почуття, однолінійна інтелектуальна дотепність та орієнтація на чужі стилістичні зразки, то стихія українського мовлення виявляється значно ближчою творчому темпераменту поета. В ній він знаходить найадекватніші засоби художнього відображення знайомого з дитинства селянського світу, форми поетичного відтворення вчинків і внутрішніх спонук індивіда (зокрема байкових персонажів), проникнення в душевний стан ліричного героя (аж до міфологічних основ життя етносу). Органічнішим, життєвішим і багатоманітнішим стає його гумор. Сама художня дійсність набуває об'ємніших вимірів, колоритних характеристик (дещо подібне — в російсько- та україномовній поезії Є. Рудиковського, А. Метлинського, Г. Андрузького). Ця закоріненість зв'язку зі своєю землею лежить в основі також і його етичних переконань (передусім у байках) та значною мірою — в загальних естетичних і культурософських поглядах.

- Досить відчутна в творах присутність автора — оповідача, котрий викладає події то зі співчуттям, то зі схваленням, то з подивуванням, а здебільшого з різного виду осміюванням. “Зсередини” зображуваного формується певне моральне й світоглядне переконання. Байка його здебільшого утверджує традиційні етичні засади, настанову до розсудливості, скромності, поміркованості, натуральності. При цьому автор (здебільшого в образі фольклорного оповідача, за яким стоїть поет — інтелігент зі своєю культурософською програмою) виявляє своє активне ставлення до традиційних звичаїв, іноді пристрасно й осудливо ревізує те, що “на світі вже давно ведеться” (“Вовк та Ягня”); подекуди, не вдовольняючи ся відповідними інтонаціями викладу, вдається до розгорнутого емоційного коментаря (“Колись і між людьми чимало Таких ягнят попрощало. Тепер гадюкам час сказати: “Минулися вже тієї роки, Що розпирали боки, — Дай, Боже, правді не вмирати!” (“Гадюка і Ягня”).

- Байка належить до ліро-епічного жанру літератури, бо в ній розповідається про вчинки персонажів (тобто є сюжет) і разом з тим у прямій формі виявляється ставлення автора до цих вчинків, до героїв твору. Отже, в одному творі є й епічні елементи (розповідь про події), і ліричні (емоційність, віршова форма). Будова байки: вона складається з двох частин — оповіді (тут розгортаються події) та моралі (тут автор робить повчальний висновок).

Розквіт жанру байкарства в українській літературі пов'язують з його іменем. Воно стоїть поряд із іменами всесвітньо відомих байкарів — Езопа, Лафонтена, Крилова. Саме як байкар Глібов здобув широке визнання в українській літературі. Він виставляв на посміховисько одвічні суспільні біди, надаючи їм українського забарвлення. Жива, багата мова, легкість діалогів та дотепність байок зробили їх популярними серед дітей і дорослих.

У численній сім'ї українських байкарів ХІХ ст. визначна роль належить Л. Глібову, який утвердив жанр української байки на основі народності й реалізму. До його байки цілковито можна адресувати слова видатного філолога О. Потебні про специфіку жанру: «Можна думати, що байка є одним із засобів пізнання житейських відносин, характеру людини, одним словом, всього, що стосується морального боку життя людини».

Народний гумор допомагав байкареві одягати злободенні теми в алегоричні форми, надавати байкам національного характеру. Тут відіграли значну роль і традиції «Енеїди» Котляревського, який подав чудовий зразок показу у переодягнутому вигляді цілої галереї панства, чиновництва та відтворення позитивних рис народних характерів, і Гулака-Артемівського, Є. Гребінки та інших байкарів, що започаткували жанр байки в новій українській літературі.

Надаючи національного характеру запозиченим сюжетам античної байки, виводячи її за межі традиційних рамок та наближаючи до животрепетних питань сучасності, Глібов використовував досвід польського байкаря І. Красіцького, французького — Ж. Лафонтена, російського — І. Крилова.

На виробленні естетичних принципів реалістичної байки позначився великий вплив Т. Шевченка. Тому між байкарською творчістю дошевченківських байкарів і Глібовим є значна відмінність. Черпання наснаги в «Кобзарі» для байкарської творчості неминуче вело до перенесення шевченківських принципів народності, реалізму, бойової ідейної загостреності і на жанр байки. Саме цим шляхом іде Глібов, він збагачує жанр байки, ставить її на службу завданням визвольної боротьби, впливає на піднесення самосвідомості пригнобленого народу. Виводячи байку за рамки традиційних сюжетів, український байкар надає їй то оповідної, то новелістичної, то пісенно-баладної форми і цим розвиває можливості жанру. Тут він не тільки використав досягнення Крилова, а й виступив новатором.

- **Словникова робота.**

Спесиво- високомірно.

Одвітує- відповідає.

Оддиш- відпочинь.

Красоля- рослина з розгалуженим стеблом і великими запашними квітами яскравого, переважно жовтогарячого кольору.

Ряст- весняна квітка .

Змарніла-схуднула, виснажилася.

- Байка «Муха й Бджола» має алегоричну назву, яка влучно виражає контраст в творі.

- **Тема** «Муха й Бджола» : зображення зустрічі Мухи й Бджоли, в якій кожна висловила свого життя та покритикувала іншу.

- **Основна думка** «Муха й Бджола »: пошану і повагу має той у суспільстві, хто працює заради інших, приносить користь, марно не витрачає часу; ледарі — непрохані гості.

- **Ідея** «Муха й Бджола» : ушлявлення працьовитості, творчого натхнення, вміння раціонально використовувати час (Бджола); засудження ледарства, безпечності; прагнення жити за рахунок інших, задовольняючи власні потреби.

- **Композиція**

Байка побудована на протиставленні двох героїнь (Муха і Бджола), їх ставленні до праці, розваг, власного призначення в житті.

Експозиція: зустріч читача з Мухою, що живе безтурботно, мов панночка.

Зав'язка: розмова Мухи з Бджолою: сенс життя у розкоші, святкуваннях чи у повсякденній сумлінній праці?

Кульмінація: непорозуміння між Мухою і Бджолою.

Розв'язка: мораль байки

- Характеристика героїв байки «Муха й Бджола» Л. Глібова

Бджола - образ працьовитої, відповідальної, економної (вміє раціонально використовувати час) осодби.

Муха — образ ледачої, хвалькуватої, безпечної, настирливої, безтурботної людини.

- Перші байки Глібова (50-ті роки) були, по суті, перекладами творів І. Крилова. А на початку 60-х років Глібов уже писав й оригінальні твори - «Вовк і Вівчарі», «Вовк та Ягня», «Лящі» та ін. Деякі він, використовуючи сюжет байок Крилова, докорінно переробляв, змінював ситуації, вводив ліричні відступи (що стало однією з особливостей Глібова-байкаря), пейзажні зарисовки, по-новому формулював мораль, в інших - творчо використовував лише криловську тему, окремі мотиви, образи тощо. У творах цього періоду Глібов узагальнено зображував типові явища дореформеної кріпосницької дійсності. Сатиричне вістря його байок спрямовувалось проти насильства й деспотизму поміщиків, проти несправедливості й беззаконня («Вовк і Кіт», «Вовк і Вівчарі», «Вовк та Ягня», «Лящі» та ін.).

- Л.І. Глібова Іван Франко назвав поряд з Гребінкою найкращім українським байкописцем, а його ліричні вірші перлинами української лірики.

"Нащадки сіверян, полян, дулібів,

Малята вчать ті сонячні слова,

що, ніби чародійник, з рукава

Ти висипав їм і в мудрості не схибив".

Максим Рильський.

П.Г. Тичина у своїх спогадах пише, як на ялинці, що її влаштувала вчителька Серафима Миколаївна, він одержав разом з мішечком позолочених горіхів дві книжечки українські. І одна з них - байки Леоніда Глібова...

*Йому належить провідна роль
серед численної сім'ї байкарів
XIX ст. як письменникові, який
Утвердив жанр української байки
на глибоко професіональному ґрунті.*

Іван Пільчук.

Леонід Глібов за словами М. Рильського, "був, безперечно, продовжувачем Гребінки і, подібно до цього останнього, перебував під значним впливом Крилова".

*...Але не вмере поет у пам'яті людській!
Згадаємо ми тебе в недоленьці лихій
І в кращій час нової долі!*

Володимир Самійленко.

КОРОТКИЙ СЛОВНИК ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕРМІНІВ

Алегорія — троп, за допомогою якого певні абстрактні поняття замінюють життєвим конкретним образом.

Анапест — трискладова стопа з наголосом на третьому складі (и и —).

Амфібрахій — трискладова стопа з наголосом на другому складі (и — и).

Анекдот — стисле гумористичне оповідання про характерний випадок у побутовому чи сімейному житті з несподіваним і дотепним закінченням.

Архаїзми — застарілі слова, що вийшли з ужитку, рідко вживаються.

Байка — невеликий, переважно віршований розповідний алегоричний твір з повчальним змістом.

Балада — невеликий віршований твір, у якому зображені героїчні або незвичайні фантастичні події переважно трагічного характеру, з гострими переживаннями дійових осіб.

Гіпербола — поетичне перебільшення.

Дактиль — трискладова стопа з наголосом на першому складі (—ии).

Діалог — розмова двох чи кількох дійових осіб у літературному творі.

Дійова особа (герой, персонаж) — людина, зображена в художньому творі.

Дилогія — два самостійні твори автора, що мають різні назви й власні сюжети, але пов'язані між собою єдиним ідейним задумом та головними персонажами.

Епітет — художнє означення.

Епос — (з грецької мови «розповідь»). Епічні твори — це твори, в яких розповідається про події, про людей і їхні вчинки.

Зачин — складова частина думи — початок, де називається місце події та головний герой думи.

Ідея — головний висновок, який впливає з твору.

Інверсія — незвичайний порядок розташування слів у реченні, що посилює художню виразність поетичної мови.

Інтер'єр — опис в літературному творі внутрішнього вигляду приміщення.

Інтоніяція (розповідна, оклична, питальна, перелічувана) — засіб виразності, через який передаються почуття і переживання, утілені письменником у художньому творі.

Кінцівка — частина думи, яка йде після розповіді про події, де прославляються доблесні дії народних героїв.

Композиція (від лат. «складання», «створення») — це побудова літературного твору, розташування у певній послідовності та взаємозв'язку всіх його частин (розділів, епізодів, сцен, картин, образів).

Лірика (запозичене з грецької мови) художні твори, у яких передаються почуття, настрої, думки людини в певних життєвих обставинах чи під впливом якихось подій.

Логічний наголос — один із засобів виразності. Виділення потрібного за значимістю слова у тексті.

Метафора — це поетичний вислів, що розкриває ознаки одного явища чи предмета через перенесення на них ознак другого предмета чи явища.

Монолог — роздум персонажа вголос, розмова з самим собою або з глядачами.

Опис — зображення письменником місцевості, де відбувається дія; природи, зовнішнього виду дійових осіб.

Пейзаж — опис природи в літературному творі.

Пестливі слова — слова, за допомогою яких виявляємо ласку, любов і ніжність у ставленні до когось.

Повість — великий за обсягом епічний твір, у якому докладно розповідається про багато подій з життя дійових осіб.

Повтор — стилістична фігура, яка полягає у повторенні окремих слів чи виразів у творі, щоб звернути на них особливу увагу читачів.

Порівняння — художній вислів, у якому один предмет чи явище зіставляється з іншим, чимось на нього схожим, але більш яскравим.

Портрет — опис зовнішності дійової особи у творі.

Постійний епітет — стійке образно-поетичне означення предмета чи явища, що виділяє якусь характерну рису чи ознаку; найчастіше вживається у фольклорі.

Протиставлення — художнє зіставлення у творі дійових осіб і явищ.

Пірихій — допоміжна стопа, що складається з двох ненаголо-шених складів.

Речитатив — протяжне проказування, що наближається і до декламації, і до співу.

Рима — співзвучне закінчення рядків у вірші.

Римування — розташування рим у віршованому творі (перехресне, суміжне, кільцеве, вільне).

Риторичне запитання — запитання, що не потребує відповіді.

Ребус — це загадка, у якій слова або фрази, що розгадуються, зображені у вигляді комбінації малюнків з літерами чи іншими знаками.

Розповідь — це повідомлення письменника про події в житті дійових осіб, про їхні думки, почуття, переживання.

Символ — предмет чи слово, що умовно виражає сутність якогось явища; умовне позначення якогось предмета, поняття чи явища.

Сюжет — це подія чи система пов'язаних між собою подій, у процесі розвитку яких у творі розкриваються зміст твору і характери персонажів.

Тавтологія — поєднання чи повторення тих самих або близьких за значенням слів; у фольклорі та художній літературі вживається з метою увиразнення думки, посилення враження.

Тема — це те, про що розповідається у творі, тобто ті явища життя, які відобразив письменник, ті проблеми, які він порушує у творі.

Фольклор (від англ. « народна мудрість») — усна народна творчість, яка має такі особливості: усність, колективний характер, безіменність, варіантність.

Хорей — двоскладова стопа з наголосом на першому складі

Цезура — (від лат. «відрубую») — пауза, яка ділить довгий віршовий рядок на піврядки чи дрібніші відтинки й тим підкреслює інтонацію, надає довгому рядку чіткішого ритмічного звучання.

Ямб — двоскладова стопа з наголосом на другому складі (и —)

Художньо-стильові напрями і течії в літературі

Слід пам'ятати, що єдиного визначення понять стиль, напрям, течія, епоха тощо не існує, однак в цілому всі ці визначення змістовно збігаються:

Художній метод — це сукупність принципів ідейно-художнього пізнання та образного відтворення світу, спосіб досягнення дійсності засобами мистецтва. В історії літератури виділяють такі художні методи: бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм, модернізм. Кожний художній метод (за винятком модернізму) має відповідний літературний напрям. Напряму користується певним методом, заснованим на ньому.

Характеристика основних напрямів і течій у літературі

Українська література XVIII - XIX ст.

1. Бароко - стиль у мистецтві XVIII ст., для якого характерні намагання поєднати непоєднуване: ідеологію і чуттєвість, розум і природні сили, аскетизм з розкошами і т.д. Барокова людина - багатогранна особистість зі складним внутрішнім світом, вона може перебувати в конфлікті з оточенням. Бароко повертається до релігійності. Стилю притаманне тяжіння до прикрас, алегоричності тощо.

2. Реалізм (від лат. *realis* - речовий, дійсний) - мистецький напрям XIX ст., для якого характерні правдиве, об'єктивне відтворення існуючої дійсності, пізнання соціальних зв'язків особистості, відбиття у творах мистецтва реального життя шляхом типізації образів. Основна проблема реалістичних творів - взаємини людини і середовища, вплив соціально-історичних обставин на формування духовного світу особистості. В історії літератури XIX століття виділяють просвітительський реалізм (увагу передусім звернено на моральні аспекта) та критичний реалізм (в основі якого - критичне ставлення до дійсності). Просвітительський реалізм в українській літературі виявився у творчості І.Котляревського, а також байкарів: П.Гулака-Артемівського, Є.Гребінки та інших. Серед представників критичного реалізму слід відзначити одного із його фундаторів -Т.Шевченка, а також П.Куліша, Марка Вовчка, Б.Грінченка, І.Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, драматургів театру корифеїв, І.Франка та інших письменників II половини XIX століття.

3. Сентименталізм (від фр. *Sentiment* - почуття, чуттєвість, чутливість) -напряму у європейській літературі кінця XVIII - початку XIX століття, що розвивався як утвердження чуттєвої стихії в художній творчості на протигагу культу розуму та раціоналізму, що були характерні для просвітництва й класицизму. Сентименталізм звертає увагу читача на почуття й переживання людини з народу (здебільшого селянина), ідеалізує героїв, показує численні перепони на шляху до їх щастя, що має на меті розчулити читача, викликати у нього співчуття до героїв. В українській літературі XIX століття риси сентименталізму виявилися у повістях Г.Квітки-Основ'яненка, в окремих оповіданнях Ю.Федьковича.

4. Романтизм (від фр. Romantisme) - напрям у мистецтві XIX ст., що є породженням розчарувань і революційних настроїв, для якого характерне тяжіння до інтуїтивного, позасвідомого, високого, екзотичного. Притаманні романтикам і пошуки ідеального світу на протигагу жорстокій реальності, інтерес до фольклору, до історії як джерел творчості, домінування культу почуттів тощо. Романтики у центр всесвіту поставили людину з її внутрішнім світом, проблемами і переживаннями. Герой романтиків, як правило, людина обрана, незвичайна, а відтак перебуває у конфлікті з оточенням, яке не розуміє цієї обраності. Серед героїв романтичних творів чимало митців. В українській літературі романтичний рух був дуже поширеним, пов'язаним із національно-визвольною боротьбою. Серед представників українського романтизму XIX століття найвідомішими є представники Харківської школи романтиків, "Руської трійці" Т.Шевченко (рання творчість).

Українська література XX ст.

1. Екзистенціалізм - умовна назва ряду течій XX ст., що висувують на перший план абсолютну унікальність людського буття. Тяжіння до екзистенції вказує на пошуки шляху до себе самого як єдиної цінності у цьому світі. Про екзистенціалізм найперше говорять, розглядаючи творчість Василя Стуса.

2. Експресіонізм (від лат. Вираження) - мистецька течія, що виникла в Німеччині на початку XX ст.. і відзначалася суб'єктивністю світобачення, гіпертрофованістю авторського "я", напругою відтворюваних емоцій та переживань. Риси експресіоністичної естетики:

- підкреслена емоційність, напруга переживань, згущена виразність,
- контрастування барв,
- поєднання протилежностей: примітивізму буття і космізму, високого пафосу з побутовізмом.
- деформація зовнішнього світу і людської свідомості,
- прагнення перетворити світ силою людського духу,
- захоплення позасвідомим,
- увага до простих характерів.

Один із чільних представників в українській літературі - Василь Стефаник.

3. Імпресіонізм (від фр. Враження) - одна із течій модернізму, що характеризується витонченим відтворенням особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань. Отже, це мистецтво передачі безпосередніх відчуттів, мінливих нюансів настрою. Для імпресіонізмів характерні:

- зображення роздвоєння особистості, боротьби двох "я" в душі героя,
- відтворення процесуальності психічного стану,
- відмова від традиційного подійного сюжету.
- змалювання подій через сприйняття персонажа (при цьому багато важить його точка зору),
- "настроява композиція",
- зображення пейзажу не як тла для подій, а як засобу психологічної характеристики,

- нюансування кольорів, змалювання напівтонів.

Риси імпресіонізму наявні у творах Михайла Коцюбинського, Миколи Хвильового.

4. Модернізм (фр. Moderne - новітній, найновіший) загальна назва "некласичних" течій кінця XIX - початку XX ст., характеристика нової потужної хвилі новацій. Постмодернізм - умовна загальна назва тенденцій, що виникли в літературі після модернізму.

5. Неоромантизм (новоромантизм) стильова течія, яка характеризувалася прагненням подолати протистояння між ідеалом і дійсністю, зробити бажане реальним.

Провідні риси неоромантизму у літературі:

- це явище не виявило себе як напрям чи течія, по суті, це ряд тенденцій класичного романтизму, але на іншому етапі його розвитку.

- неоромантики у своїх творах так само прагнуть відшукати ідеал, як і романтики XVIII - XIX ст., хоча ідеал у неоромантичному творі є не надто далеким і відірваним від реальності, він швидше за все у самій людині,

- герой неоромантиків є борцем за волю (він бунтівник, обрана особистість, що виділяється з буденної маси,

- неоромантизм, як і романтизм XVIII - XIX ст., має сильний потяг до фольклору як джерела художньої творчості

- на перший план висувається драма (драма-феєрія, драма-казка), домінує також лірика, наявні і прозові твори, однак в українському неоромантизмі проза менш популярна;

- митці-неоромантики зверталися в першу чергу до змалювання внутрішнього світу особистості, тоді як усе зовнішнє стає тільки тлом для подій;

- неоромантизм, як і "старий" романтизм, звертається до змалювання однієї особистості із натовпу, однак таких особистостей може бути значно більше (нові часи дають можливість будь-якій людині прийти до ідеалу і стати героєм);

- неоромантизм тяжіє до символу.

Представники неоромантизму - Леся Українка, О. Кобилянська, наявні тенденції неоромантизму в окремих творах О. Олеся, В. Винниченка тощо.

б. Символізм - модерна течія, яка ґрунтується на постулаті, що реальний світ є символічним воображенням певних ідей. Символ постає як умовний знак, натяк на таємну сутність, що протиставлена об'єктивному світу. Провідні риси символізму:

- культ краси (характерно й для інших течій модернізму),

- вираження ідей, то знаходяться за межами чуттєвого сприйняття, за допомогою символів,

- символ передає не об'єктивну сутність явища, а індивідуальне уявлення поста про світ.

- прагнення до містичного, до ідеального (спільне з неоромантизмом),

- крайній індивідуалізм, • спирається на інтуїцію,

- прагнення потрапити до «прихованих реальностей», «ідеальної сутності світу» тощо.

Представники українського символізму: «Молода муза», ранній П. Тичина, М. Вороний та ін.

7. Соцреалізм - штучний творчий метод часів радянської влади, який певною мірою копіював командно-адміністративну систему, намагався поставити мистецтво в залежність від партійної ідеології.
8. Сюрреалізм - («над» реалізм) - напрям, який в основу мистецького твору ставить підсвідомість.
9. Футуризм (лат. майбутнє) - модерна течія, якій притаманні принципи ексцентричності, зламу традицій тощо.

Художні засоби

Алегорія — троп, у якому абстрактне поняття яскраво передається за допомогою конкретного образу (наприклад, у казках Лисиця уособлює хитрість).

Алітерація — повторення подібних за звучанням приголосних у віршованому рядку, строфі для підсилення звукової або інтонаційної виразності й музичності.

Анафора — єдинопочаток, повторення на початку віршових рядків, строф або речень однакових чи співзвучних слів, синтаксичних конструкцій.

Антитеза — це стилістична фігура, яка утворюється зіставленням слів або словосполучень, протилежних за своїм змістом. Різновиди комічного

Гротеск - сатиричний художній прийом у літературі та засіб типізації, в основі якого лежить художня деформація зображуваних предметів і явищ, нарочито карикатурне їх спотворення з метою гострішого виявлення суті.

Гумор - різновид комічного, коли про серйозне говориться з доброзичливою посмішкою.

Іронія - художній засіб, комічна сутність якого полягає у невідповідності між прямим змістом висловлювання і його справжнім (прихованим) значенням, що легко вгадується.

Сатира - спосіб художнього відображення дійсності, який знаходить вияв у різкому висміюванні негативних явищ.

Сарказм - їдка, викривальна, дошкульна насмішка, сповнена крайньої ненависті і гнівного презирства.

Теорія віршування

Віршування, або Версифкація —

1. Мистецтво виражати свої думки у віршованій формі.
2. Система організації поетичного мовлення, в основі якої міститься закономірне повторення певних мовних елементів, що складаються на підставі культурно-історичної традиції певної національної мови. Система віршування — не сукупність норм та принципів версифікаційної майстерності, розбудовується на підставі певного ритмічного критерію. Системи віршування виділяють наступні:
 1. метричну, що характеризується нормативним чергуванням довгих та коротких складів, зумовлених кількістю часу, необхідного для вимови складу, та долучених до нього більших ритмічних одиниць;
 2. силабічну, де за первісну ритмічну одиницю править склад як такий, властиву мовам з постійним наголос (французька, польська та ін.);

3. тонічну, що спирається на повтор слів та словосполучень із своїм наголосом як основою ритму;

4. силабо-тонічну, базовану на чергуванні наголошених та ненаголошених складів, яка поєднує в собі силабічні й тонічні тенденції.

Найпоширенішою є силабо-тонічна система віршування, і надалі мова йтиме саме про неї.

Стопа — в силабо-тонічному віршуванні — це група складів з певним, незмірним для даного вірша розташуванням у ній одного наголошеного і одного, двох або трьох ненаголошених складів. Від повторення стоп залежить розмір вірша. Залежно від кількості складів стопа буває:

- двоскладова (ямб, хорей, пірихій, спондей);

- трискладова (дактиль, анапест, амфібрахій, бакхій, молос);

- чотирискладова (пеон).

Амфібрахій — у силабо-тонічному віршуванні — трискладова стопа з наголосом на другому складі.

Анапест — у силабо-тонічному віршуванні — трискладова стопа з наголосом на останньому складі.

Дактиль — у силабо-тонічному віршуванні — трискладова стопа з наголосом на першому складі.

Хорей — у силабо-тонічному віршуванні — це двоскладова стопа з наголосом на першому складі.

Ямб — у силабо-тонічному віршуванні двоскладова стопа з наголосом на другому складі.

Пірихій — у силабо-тонічному віршуванні пірихієм умовно називається замша стопи ямба чи хорейя стопою з двох ненаголошених складів.

Спондей — у силабо-тонічній системі віршування замша стопи ямба чи хорейя стопою з двох наголошених складів.

Рядок — частина віршованого тексту, одиниця вірша, від довжини і структури якої залежить розмір цього вірша.

Строфа — повторюване в даному вірші поєднання кількох віршованих рядків, зв'язаних між собою певною системою рим та інтонацією або за змістом, а також відділене від аналогічних сполук помітною паузою та іншими чинниками.

Строфоїди — частини віршованого тексту, що мають різну кількість рядків.

Катрен — строфа з чотирьох рядків, чотиривірш.

Терцина - в поезії строфа, що складається з трьох рядків, де 1-й римується з 3-м, а 2-й — з 1-м уже наступної терцини.

Клаузула, або Клавзула — заключна частина віршового рядка, починаючи з останнього наголошеного складу.

Цезура — пауза, яка ділить довгий віршовий рядок на пів-рядки чи дрібніші частини і тим підкреслює інтонацію, надає довгому рядку чіткішого ритмічного звучання.

Рима — співзвучність закінчень слів у віршових рядках.

Римування — характер розміщення рим у вірші. У межах чотиривірша (катрена) розрізняють такі способи римування:

- парне, або суміжне, коли перший рядок римується з другим, а третій — з четвертим (aabb);

- перехресне, при якому перший рядок римується з третім, а другий — з четвертим (abab);

- кільцеве, або оповите, коли одна рима, об'єднуючи перший і четвертий рядки, ніби бере в кільце рядки, пов'язані іншою римою (abba).

Вільний вірш, верлібр (франц. *Vers libre*) — означає, що в цьому типі вірша дозволяються відхилення від канонів, установлених метричними версифікаційними системами. Вільний вірш зберігає первісний ритм: поділ тексту на рядки, а також запис їх стовпчиком; рядки його мають різну довжину (різну кількість складів і стоп), різну кількість наголосів, довільно розташованих.

Астрофічний вірш — вірш, який не ділиться на строфи чи трофо їди. Рядки такого вірша вільно переходять від чотиривірша у двовірш тощо.

Білий вірш — неримовані вірші з чіткою внутрішньою метричною структурою, де на місці рими лишається чиста клаузула (наприклад, «Лісова пісня» Лесі Українки).

Сонет — ліричний вірш, який складається з чотирнадцяти рядків п'ятистопного або шестистопного ямба, тобто з двох чотиривіршів (катренів) з перехресним римуванням та двох тривіршів (терцин) тернарного римування за основною схемою (abab abab bbd ggd), хоча можливі й інші конфігурації рим.

Літературні роди та жанри

Балада — жанр ліро-епічної поезії фантастичної, історико-героїчної або соціально-побутової тематики з драматичним сюжетом (наприклад, «Рибалка» П. Гулака-Артемівського).

Водевіль — невелика комедійна п'єса (переважно одноактна), якій притаманна проста композиція, динамічний сюжет, дотепність, у ній розмови героїв чергуються з піснями, танцями (наприклад, «Москаль-чарівник» І. Котляревського).

Гімн — урочистий музичний твір на слова символічно-програмового змісту, вживається переважно як символ держави

Гумореска — невеликий віршований, прозовий чи драматичний твір з комічним сюжетом, відмінний від сатиричного твору легкою, жартівливою тональністю.

Драма — 1. Один з основних родів художньої літератури, що зображує дійсність безпосередньо через висловлювання та дії самих персонажів. 2. Один із жанрів драматичного роду, поряд з комедією, трагедією, це п'єса соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається в постійній напрузі.

Елегія — один із жанрів лірики медитативного, меланхолійного, почасти журливого змісту (наприклад, «Думи мої...» Т. Шевченка). Епіграма — жанр сатиричної поезії дотепного, дошкульного змісту з несподіваною кінцівкою (пуантом).

Епопея — значний за обсягом монументальний твір спічного змісту, в якому широко і всебічно відтворено епохальний перелом у житті цілого народу (часом багатьох народів), відображені події, що мають вирішальне значення для багатьох поколінь (наприклад, твір У. Самчука «Волинь»).

Епос — один із трьох родів літератури, відмінний за своїми ознаками від лірики та драми. Основа епічного твору — розповідь від автора. Жанр епічно-героїчної поеми.

Загадка — це короткий твір, в основі якого лежить дотепне метафоричне запитання, що передбачає відповідь на нього.

Ідилія — різновид буколіки; невеликий, переважно віршовий, твір, в якому поетизується сільське життя (наприклад, «Садок вишневий коло хати» Т. Шевченка).

Інтермедія — невеличкий розважальний драматичний твір, який виконувався між актами вистави на серйозні, переважно релігійні теми.

Кіноповість — сценарій, перероблений для читання (наприклад, «Україна в огні» О. Довженка).

Комедія — драматичний твір, у якому засобами гумору та сатири викриваються негативні суспільні та побутові явища, виявляється смішне в навколишній дійсності чи людині (наприклад, «За двома зайцями» М. Старицького).

Лірика — 1. Один із трьох родів художньої літератури, в якому навколишня дійсність зображується шляхом передачі почуттів, настроїв, переживань, емоцій ліричного героя чи автора. 2. Певний віршовий твір або сукупність творів.

Ліричний герой - друге ліричне Я поета, умовне літературне поняття. Яким позначається коло ліричних творів певного автора, форма втілення його думок і переживань.

Ліро-епічний твір — це літературний твір, в якому гармонійно поєднуються зображально-виражальні засоби, притаманні ліриці та епосу, внаслідок чого утворюються якісно нові сполуки (балада, співомовка, поема, роман у віршах).

Література — так колись називали все, що написано або надруковане буквами (літерами). Зараз термін «література» переважно вживається у значенні художня література. А художня література є одним із видів мистецтва, що образно відтворює життя за допомогою слова, мови.

Літературний жанр — тип літературного твору, один з елементів класифікації літературного матеріалу, позначає літературні твори, які умовно об'єднуються за певною структурою та спільними ознаками зображення дійсності. Наприклад, серед епічних творів найчастіше виділяють такі жанри (види): казка, байка, легенда, оповідання, новела, повість, роман, епопея та ін.; серед ліричних: ліричний вірш, пісня, елегія, епіграма та ін.; серед драматичних: трагедія, комедія, драма, водевіль, фарс та ін.

Літературний рід — узагальнююче поняття, один з головних елементів систематизації літературного матеріалу, категорія вищого порядку. За родами література поділяється на епос, лірику, драму. Медитація — вірш філософського змісту, в якому автор передає свої глибокі роздуми про деякі важливі проблеми, інколи глобального значення (життя і смерть, дружба і кохання, людина і природа).

Містерія — західноєвропейська середньовічна релігійна драма, що виникла на основі літургійного дійства.

Нарис — невеликий за обсягом оповідний художньо-публіцистичний твір, у якому зображено дійсні факти, події й конкретних людей (наприклад, нарис Панаса Мирного «Подоріжжя од Полтави до Гадячого»).

Новела — невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вимальованою дією.

Ода — жанр лірики, вірш, що виражає піднесені почуття. Викликані важливими історичними подіями, діяльністю історичних осіб.

Оповідання — невеликий прозовий твір, сюжет якого заснований на певному епізоді з життя одного персонажа (іноді кількох).

Памфлет — публіцистичний твір на злободенну тему, в якому з особливою гостротою й експресією, часто в сатиричній формі висміюються й викриваються якісь негативні суспільні явища.

Панегірик — поетичний жанр, найхарактернішою ознакою якого є захоплена похвала та уславлення визначної події чи подвигів видатної людини.

Пародія — сатиричний або гумористичний твір, який наслідує, імітує творчу манеру письменника або на пряму з метою його висміяти.

Пастораль — різновид буколіки; невеликий за обсягом художній твір, в якому мовиться про безтурботність сільського життя на лоні природи.

Пісня — словесно-музичний твір ліричного або ліро-епічного характеру, мелодійний за сво'їм інтонаційним малюнком і призначений для співу.

Повість — епічний прозовий твір (рідше віршований), який характеризується однолінійним сюжетом, а за широтою охоплення життєвих явищ і глибиною їх розкриття посідає проміжне місце між романом та оповіданням (перша українська повість — «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка).

Поема — ліро-епічний віршований твір, у якому зображені значні події і аскраві характери, а розповідь героїв супроводжується розкриттям авторських переживань і роздумів.

Послання — віршований твір, написаний як звернення до певної особи чи багатьох осіб.

Проза — мовлення не організоване ритмічно; літературний твір або сукупність творів, написаних невіршованою мовою.

Роман — великий за обсягом, складний за будовою прозовий (рідше віршований) епічний твір, в якому життя людей розкривається на тлі історичних або соціально вагомих обставин.

Романс — невеликий за обсягом вірш переважно особистого (любовного) характеру та музичний твір для сольного співу з інструментальним супроводом.

Поезія — 1. Один із трьох літературних родів, поряд з епосом і драмою. 2. Невеликий художній твір у віршах. 3. Інколи цим поняттям означають віршовані твори певного автора, нації чи епохи.

Сонет — ліричний вірш, який складається з чотирнадцяти рядків п'ятистопного або шестистопного ямба, тобто з двох чотиривіршів (катренів) з перехресним римуванням та двох тривіршів (терцин) тернарного римування за основною схемою (abab abab bbd ggd), хоча можливі й інші конфігурації рим.

Співомовка — короткий віршований ліро-епічний твір, часто побудований на якомусь народному анекдоті, приказці або казковому мотиві.,

Трагедія — драматичний твір, де зображуються нерозв'язні моральні проблеми, що призводять, як правило, до загибелі героя (героїв) (наприклад, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого).

Фейлетон — художньо-публіцистичний жанр літератури, в основі якого лежать реальні факти, які зображено в сатиричному або гумористичному плані.

Специфіка художнього твору

Ідея твору - головна думка, яка народжується у процесі роботи письменника над текстом і висловлюється у конкретному матеріалі.

Композиція — побудова твору. Найпоширеніші види: лінійна — події зображуються в хронологічній послідовності; ретроспективна — події, що відбулися раніше, зображуються пізніше; паралельна — дві події, що відбулися одночасно, зображуються як послідовні; монтаж — кілька подій, що відбуваються одночасно, зображуються по черзі.

Конфлікт — зіткнення протилежних інтересів і поглядів, напруження і крайнє загострення суперечностей, що призводить до активних дій, ускладнень, боротьби, супроводжуваних складними колізіями.

Кульмінація — важливий елемент сюжету: вирішальне, найгостріше зіткнення сил, які ведуть боротьбу, момент найвищого напруження в розвитку змальованих у творі подій.

Сюжет — організована в життєво правдоподібну картину система подій за участю певних персонажів.

Тема — це коло життєвих явищ, відображених у творі у зв'язку з певною проблемою, що служить предметом авторського осмислення та оцінки. Тема — узагальнена основа змісту художнього твору, те, про що в цілому йдеться всьому.

Фабула — основі події міфу, легенди, художнього твору, викладені без додаткових деталей.

Художній образ - створена засобами мови узагальнена картина реальної дійсності або переживань митця у формі конкретного, життєво повного явища.

Використана література:

1. Аналіз художнього твору: навч. посібник / В.П. Марко. – К.: Академвидав, 2013. – 280 с. – (Серія «Альма-матер»)
2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К.: Либідь, 2001. – 487с.
3. Галич О. Історія літературознавства. – К.: Шлях, 2006. – 207 с.
4. Гольберг М. Я. Антропологія художнього твору // Людина і мистецтво в гуманістичних вимірах. Матеріали людинознавчих філософських читань. В. IV– Львів: 1997. – С. 56–61.
5. Гольберг М. Я. Діалог і проблеми взаємодії культур // Діалог культур. Україна у світовому контексті. – Львів: 1996. – С. 6–16.
6. Гольберг М. Я. Інтерпретаційний потенціал як герменевтична проблема // Герменевтичні студії. – Львів: Аз-арт, 2001. – С. 31–42.
7. Гольберг М. Я. Лінгвістичний аналіз тексту й інтерпретація художнього твору. Герменевтичні аспекти // Вісник Львів. ун-ту. – Сер. філол. – Львів: 2000. – С. 171–176.
8. Гром'як Р. До питання про етичні виміри інтерпретації // Слово і час. – 2000. – № 1. – С. 24–26.
9. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ століття). – Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. – 224 с.
10. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. 503с. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство : посібник / Ніла Вікторівна Зборовська. — К., 2003. — 390 с.
11. Зубрицька Марія. Ното legens: читання як соціокультурний феномен. - Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
12. Коваль М. Гра як організуючий чинник постмодерністської культурної парадигми // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. 8. – Львів.: С. 190 – 199.
13. Коваль М. Джон Барт як інтерпретатор постмодернізму // Слово і час. – 2000. – № 6. – С. 13–17.
14. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. – 416 с.
15. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
16. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: Видавництво «Академія», 1997. – 752 с.
17. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Київ : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1 : А — Л. — 608 с.
18. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Київ : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 2 : М — Я. — 624 с.
19. Марко В. П. Аналіз художнього твору. 2-ге видання, виправлене К.: Академвидав, 2015. 256 с.
20. Меньок В. В. До проблеми автора-інтерпретатора і конфлікту авторських інтерпретацій // Проблеми гуманітарних наук. – Дрогобич: Вимір, 2000. – С. 192–201.
21. Меньок В. В. „Інтерпретаційний потенціал” та „інтерпретаційний простір”: діалог з теоретичною концепцією Марка Гольберга. – Дрогобич: Вимір, 2002. – С. 95–107.
22. Моклиця М. В. Вступ до літературознавства: навчальний посібник для студентів ВНЗ / Марія Моклиця. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2011. 468 с.

23. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична й психологічна // Слово і час. – 2001. – №1. – С. 32–38.
24. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. Част. 2 Зарубіжна л-ра: Навч. Посібник. – Луцьк: 1999. – 181 с.
25. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – 192 с.
26. Ортега-і-Гассет Дегуманізація мистецтва // Вибрані твори. – К., 1994.
27. Потебня О. Думки й мова (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ за ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 23–40.
28. Скорина Л. Аналіз художнього твору: Навчальний посібник для студентів гуманітарних спеціальностей (філологія, літературна творчість, журналістика) / Л.Скорина. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2013. 424 с.
29. Скотний В. Раціональне та ірраціональне в науці й освіті. – Київ-Дрогобич: Коло, 2003. – 288с.
30. Теорія літератури: Підручник /За наук. редакцією О.Галича. – К.: Либідь, 2003.
31. Ткаченко А.О. Мистецтво слова (вступ до літературознавства). – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2003.
32. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) / Анатолій Олександрович Ткаченко. — К. : Правда Ярославичів, 1998. — 448 с.
33. Ференц Н. С. Основи літературознавства: термінологічний словник із дисципліни // Н. С. Ференц. Київ : Знання, 2011. 431 с.
34. Червінська Ольга В'ячеславівна. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посіб. – Чернівці: Рута, 2001. – 56 с.
35. Чонка Т. ВИКЛАДАННЯ ТВОРІВ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ЗАГАЛЬНООСВІТНИХ ТА ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ // *New horizons of philological science : Collective monograph.* Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2021. 424 p., с. 358 – 385.
36. Чонка Т. ТВОРЧА РЕАЛІЗАЦІЯ НОВОЇ КУЛЬТУРИ ДІАЛОГУ У ЛІТЕРАТУРНІЙ СПАДЩИНІ ВОЛОДИМИРА НАБОКОВА. // *Сучасна філологічна наука: актуальні питання та вектори розвитку: колективна монографія / відп. за випуск М. В. Мамич.* Львів-Торунь : Ліга-Прес, 2021. 512 с., с. 423 – 456.
37. Чонка Т. ЕКЗИСТЕНЦІЙНА СУТНІСТЬ ТВОРЧОСТІ МАКСА КІДРУКА. *Modern philology: theory, history, methodology: Scientific monograph.* Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2024. P. 2. 592. P. 437 – 477.

Нашою метою було створення навчального посібника, який допоміг би студентам-філологам у підготовці до практичних занять з дисципліни «Аналіз художнього тексту» та зорієнтував у потрібному напрямі під час дослідження рекомендованих для аналізу художніх текстів.

Посібник стане у нагоді студентам-філологам, вчителям-словесникам та науковцям.

Наукове видання
Навчальний посібник

Коректура та верстка автора

Гарнітура Sitka Display.
Папір офсетний.
Формат видання.
Умовн. 5 друк. арк.